II-65.523

S mâni comentați

Eugen Simion

comentează pe :

Mircea Eliade
Vasile Voiculescu
Eugen Ionescu
Eugen Lovinescu
Perpessicius
Tudor Vianu

1

Editura Recif

BCU TRANSILVANIA UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II- 65.523

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II 65 523

SCRIITORI ROMÂNI COMENTAȚI

EUGEN SIMION

comentează pe:

MIRCEA ELIADE
VASILE VOICULESCU
EUGEN IONESCU
EUGEN LOVINESCU
PERPESSICIUS
TUDOR VIANU

732080
B.C.U. IASI

Editura Recif

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adus
B.C.U. „M. Eminescu" Iași
LITERE

COORDONATORI COLECȚIE:

Prof. SILVESTRU BOATCĂ
Prof. MARIA EMILIA GOIAN

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÂNT ÎNAINTE

Public în volumul de față un număr de texte critice despre scriitorii care intră în programa școlară. Ideea aparține editorului care, socotind că interpretările mele i-ar putea interesa pe elevii din ultimele clase de liceu și pe profesorii lor, mi-a propus această antologie critică. Am acceptat-o, în cele din urmă, cu justificarea că profesorul de română este, în fond, cititorul nostru cel mai bun, iar elevii - sastisiți de manualele școlare - pot găsi ceea ce caută într-o eseistică mai liberă.

Am acceptat-o, mărturisesc, iritat și de opinia unor confrați care văd în școală mormântul criticii subtile. Eroare. Orice critic autentic este, mai mult sau mai puțin, didactic, învață și se oferă pe sine ca material de interpretare. Marii critici români n-au disprețuit niciodată acest aspect și, dacă luăm cazul lui Lovinescu, observăm că opera lui cuprinde un număr enorm de manuale și antologii școlare. Câteva generații au învățat limba latină după manualele lui și au cunoscut epopeile antice prin traducerile sale.

Și, apoi, cine știe dacă, dintre elevii obligați să învețe *azi literatura română, nu va răsări unul care, stimulat de aceste pagini, va prinde gustul criticii literare?!... Pot confirma că acest fapt se poate întâmpla. Pe la începutul anilor '50, profesorul nostru de română de la liceul "I.L. Caragiale" din Ploiești (moldoveanul Gh. V. Milica, fost elev al lui G. Ibrăileanu și rătăcit, nu știu în ce împrejurări, în orașul lui I. L. Caragiale!) mi-a pus în mână* Spiritul critic în cultura românească. *Cartea mi-a plăcut atât de mult încât, din gelozie, n-am vrut să mărturisesc nimănui bucuria descoperirii mele. Văzând că mă interesează acest gen de literatură, minunatul dascăl ploieștean mi-a dăruit cele cinci volume* Opera lui M. Eminescu *de*

G. Călinescu. Îmi vine să cred că destinul meu s-a hotărât atunci, în acele săptămâni în care citeam, cu o bucurie a spiritului din ce în ce mai mare, textele călinesciene. Aventura critică se profila, deja, în fața spiritului meu tânăr...

Unele pagini din această antologie și din cele ce vor urma sunt scoase din cărțile mele. Cele mai multe sunt însă inedite. Nici unele nici altele n-au fost scrise special pentru clasă *și nu au, în consecință, un caracter programatic didactic. Dar, cum scriam mai sus, critica s-ar condamna singură la izolare dacă prin limbajul ei clar n-ar aduce marile idei și farmecul creației literare acolo unde se învață literatura. Este ceea ce își propun să facă aceste fragmente critice scrise în împrejurări diferite..*

26-08-1993

Eugen Simion

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA ELIADE

Există mai multe nivele, mai multe axe stilistice în proza lui Eliade. Critica din deceniul al IV-lea a recunoscut două: una realistă (**Isabel și apele diavolui, Maitreyi, Întoarcerea din rai, Huliganii** etc.), alta inițiatică, fantastică, mitică (**Domnișoara Christina, Secretul doctorului Honigberger**). Pe cea dintâi, G. Călinescu o consideră întruparea fidelă a "gidismului" în literatura noastră, pe cea de a doua o suspectează de lipsă de profunditate. Adevărul este că literatura tânărului Eliade se revendică din estetica autenticității, îmbrățișată în epocă de mulți prozatori. Ei vor să substituie conceptului de originalitate (de sursă romantică) ideea de autenticitate care, la rândul ei, se bizuie pe ideea de experiență. Camil Petrescu, teoreticianul noului stil epic, împinge experiența până în zona retoricii. El inițiază un mic terorism anticalofil, luând ca model nu pe Gide, ci pe Proust. Eliade vrea înnoirea romanului pe alt plan, dezinteresându-se propriu-zis de retorică. Prin **trăirea autentică** și **spiritualizarea** conflictelor, el vrea să schimbe tipologia și problematica epicii românești. Prozele "indice" se deschid spre o lume de mituri și practici magice îndepărtate de spiritualitatea noastră, narațiunile mai direct realiste (**Întoarcerea din rai, Huliganii** etc.) analizează criza de valori prin care trece tânăra generație și propune soluții neobișnuite pentru cititorul român: revoltă și erotism, experiența tragicului, filosofia disperării... Eliade este cel dintâi care introduce în literatura română o problematică de tip existențialist...

Straturile prozei sale trebuie atunci citite altfel. După o primă fază "indică" (**Isabel..., Maitreyi**), în care modelul epic este mai degrabă anglo-saxon, o fază în care spiritualismul caută alianța unui erotism exploziv, luxuriant, urmează o fază existențialistă (un existențialism incipient, tradus printr-un sentimet de criză totală a valorilor morale și intelectuale): **Întoarcerea din rai, Huliganii** etc. Între aceste două experiențe se situează romanul **Lumina ce se stinge**,

un roman "aproape joycian", scris - mărturisește prozatorul - pentru a se elibera de obsesia Indiei și pentru a-și regăsi propria identitate spirituală. (1)

Învinse, alungate, obsesiile din primele cărți revin în proza fantastică de mai târziu (un fantastic de tip erudit, asemănător în unele privințe cu acela folosit de Ernst Jünger), care oscilează între două tipuri de simboluri: unul folcloric (Domnișoara Christina, Șarpele), altul indic (Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore). "Indic" este un fel de a spune, pentru că Eliade tratează acum temele sale. Numai decorul este uneori exotic, problema e peste tot aceeași. Experiența doctorului Zerlendi (dispariția în Shambala pe baza tehnicii yogine) din Secretul doctorului Honigberger are loc la București, devenit mai târziu un adevărat centru inițaitic în literatura lui Eliade.

Volumul de Nuvele (Madrid, 1963), urmat de Pe stada Mântuleasa (1968), În curte la Dionis (1977), Tinerețe fără de tinerețe (1979), Nouăsprezece trandafiri (1980), marchează, indiscutabil, o nouă vârstă a fantasticului eliadesc. Toate se grupează în jurul unei teme fundamentale (relația dintre sacru și profan) și recomandă, ca soluție pentru spirit, ceea ce prozatorul numește lecția spectacolului. În prozele mai vechi, magicul domină suprafața textului, în narațiunile citate înainte locul magicului este luat, în fapt, de o forță spirituală mai complexă (miticul), care continuă să se manifeste în existența omului modern. Mai este ceva: Eliade, dezvoltând un număr de teme care trec de la o narațiune la alta, creează o tipologie memorabilă și un spațiu imaginar care este al lui, numai al lui. Este spațiul bucureștean: un oraș plin de semne, epifanii, un oraș inițiatic, cu străzi care ascund mistere vechi și indivizi

1 Fragments (pag. 420): "Aceasta din urmă (Lumina ce se stinge) ilizibilă, monotonă, ratată, îmi apare azi ca o reacție inconștientă împotriva Indiei, ca o tentativă disperată de a mă apăra chiar împotriva mea - căci în timpul verii lui 1930 decisesem să mă <indianizez>, să mă pierd în masa indiană. Misterul Luminii, acest incendiu de neînțeles care izbucnește într-o noapte în bibliotecă și care provoacă, între altele, orbirea și dezechilibrarea bibliotecarului - nu este, în fond, decât misterul existenței mele în casa Dasgupta".

care poartă cu ei, fără să știe, mituri. Este altă față a spațiului din proza lui I. L. Caragiale. Impresia e, în Momente și schițe, de agitație sterilă, conștiințele sunt narcotizate de vorbe, lumea în care trăiesc (inclusiv lumea fizică) pare iremediabil goală. Un spațiu fără mesaj latent, acaparat de manechinele ce se agită la suprafața lui. Eliade sacralizează lumea lui Mitică, orașul toropit de căldură e un vast labirint de semne, Mitică însuși - omul care se grăbește mereu, dar părăsește rareori cafeneaua - Mitică, zic, devine un erou mitic. Fărâmă din Pe strada Mântuleasa, Iancu Gore (Douăsprezece mii de capete de vite), Gavrilescu (La țigănci) trec prin întâmplări insolite și de cele mai multe ori inexplicabile, lumea bucureșteană este plină de capcane, pivnițele caselor ascund comori, cârciuma este un loc unde se revelează mari simboluri (În curte la Dionis). Un oraș, așadar, sacru, ca o veche așezare helenică, o sursă inepuizabilă de mituri - acesta este Bucureștiul lui Mircea Eliade. O geografie sacră (2) și, în interiorul ei, indivizi care n-au deloc sentimentul sacrului. Ei trăiesc într-un continuu paradox temporal fără să-și dea seama, trec peste linia subțire ce desparte viața de moarte, iarăși, fără să știe. Participă, în fine, la un mare spectacol și întruchipează, ei înșiși, mituri celebre, având o credință aproape mistică în normalitatea existenței.

O primă caracteristică a personajelor lui Eliade (cele din faza narațiunii mitice!) este următoarea: indivizi comuni intră fără voia lor în situații anormale și, în fața tuturor evidențelor, continuă să creadă în normalitatea, coerența existenței. Gavrilescu (La țigănci) n-are deloc sentimentul că și-a părăsit de mulți ani casa, Iancu Gore (Douăsprezece mii de capete de vite) nu observă discontinuitățile existenței, credința lui este că totul are o logică și o determinare. Ei suferă de o misterioasă amnezie. Se va vedea (în narațiunile

2 "Orice loc natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și adolescenței devine, totdeauna, un oraș mitic. Bucureștiul este, pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Și, poate, propria mea istorie"... (L'epreuve du Labyrinthe, entretiens avec Claude Henri Rocquet, Ed. Pierre Belfond, 1978).

În curte la Dionis, Nouăsprezece trandafiri, La umbra unui crin și altele) ce semnificație are această dublă amnezie pentru existența individului comun. Modul lor de a se apăra în fața invaziei de semne (semne ale unei existențe anormale) este **fabulația**. "A povesti" (a imagina) este un verb esențial în epica lui Mircea Eliade. El înseamnă cel puțin două lucruri: 1) a prelungi într-o existență profană întâmplările mari narate de mituri și 2) a apăra individul de ceea ce Eliade numește "teroarea istoriei". Despre primul aspect vorbește prozatorul însuși în Proba labirintului, acolo unde definește literatura, în totalitate, ca "fiică (a) mitologiei", iar interesul pentru narațiune ca făcând parte din modul de a fi al omului în lume (3). Despre cea de-a doua funcție a povestirii vorbesc narațiunile lui Eliade, Pe stradă Mântuleasa în primul rând, dar și La țigănci, Podul, Ghicitor în pietre și altele (4). Așadar: viața omului, chiar și cea mai banală, este o suită de probe inițiatice. Mai mult: omul se face, se construiește printr-o serie de inițieri conștiente sau inconștiente (Proba labirintului, p. 39), omul trăiește într-un labirint, condiția lui este definită (exprimată) de această succesiune de morți și reînvieri...(op.cit., p. 107). Există, pe de altă parte, teroarea istoriei: experiența omului fără religie, acela care suferă

3 Cf. L'preuve du Labyrinthe, pag. 190: "Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și că ea îi moștenește funcțiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce a fost semnificativ în lume. Pentru ce este însă atât de important să știm ce s-a petrecut, să știm ceea ce i se întâmplă marchizei care ia ceaiul la ora cinci? Cred că orice povestire, chiar aceea a unui fapt foarte obișnuit, prelungește marile istorii narate de miturile care explică modul în care s-a născut lumea aceasta și felul în care s-a constituit condiția noastră așa cum o cunoaștem azi. Cred că interesul pentru povestire exprimă modul nostru de a fi în lume. (...) Nu suntem aici, că pietrele, imobili, sau ca florile ori insectele, a căror viață este dinainte trasată; suntem ființe ale aventurii (s.n.). Niciodată omul nu se va sătura să asculte istorii"...

4 Despre nuvelele La țigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, O fotografie veche de 14 ani, Podul, Ghicitor în pietre, Fata căpitanului și altele, cuprinse în culegerea din 1969 (E.P.L.), am vorbit pe larg în Scriitori români de azi, II, 1976.

de răul istoriei și nu înțelege nimic. Omul religios, zice Eliade, omul biblic a trecut prin captivitatea Babilonului fără să-și piardă speranța: suferința avea, pentru el, un sens. Omul modern a pierdut acest sens, iar creația (opera) este menită să i-l redea, repunându-l în contact cu miturile. Povestirea (ca formă orală a creației) are, dar, o funcție dublă: dă individului comun perspectiva sacrului și, totodată, îl apără de violența istoriei. "A povesti" este, într-un anume sens, a supraviețui. Dar a povesti nu este, oare, și o tentativă de a umple golul lăsat de amnezia istorică a omului? Eliade nu spune direct, dar narațiunile sale lasă să se întrevadă și această posibilitate.

La țigănci este indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc. Sorin Alexandrescu, care a studiat nuvela din punct de vedere structuralist (în Introducere la vol. din 1969, E.P.L.), arată că este vorba aici de un itinerariu spiritual: Viață și Moarte, Profan și Sacru, tradus grafic în chipul următor:

"Real" ——→ "Ireal" ——→ "Real" ——→ "Ireal"

Cele 8 episoade ar marca un număr simetric de intrări și ieșiri sau mai degrabă treceri ale personajului de la o experiență la alta, nuvela fiind citită (spre o interpretare asemănătoare înclină și alți comentatori) ca o alegorie a morții sau a trecerii spre moarte.

Întrepretarea este, nu mai încape discuție, adevărată, totuși nuvela are și alte planuri care o fac că fie mai mult decât o alegorie spiritualistă. Nu trec neobservate, de pildă, notele ei realist-pitorești, culoarea balcanică, încurcătura, stupoarea perpetuă a personajului, pe scurt, elementele unui prim plan realist în care evoluează, în ignorarea totală o oricărui mister, un Gore Iancu mai cult, Gavrilescu, profesor de pian. La țigănci pare, până la un punct, o prelungire modernă a povestirii La hanul lui Mânjoală, cu oarecare note din Momente (căldură mare, birjarul filosof etc.). În planul secund al narațiunii se află un scenariu simbolic, asemănător în multe privințe cu cel din Douăsprezece mii de capete de vite. Aici e dezvoltată cu o mai mare artă epică tema ieșirii din timp sau a trăirii simultane în două planuri diferite. O scenă, mai întâi, banală, de viață. Gavrilescu se întoarce acasă de la lecții și în tramvai încearcă să intre în vorbă cu ceilalți călători. Obsesia lui e căldura și colonelul Lawrence: "E cald, într-adevăr - spune

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

el. Dar când este omul cult, le suportă ușor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară. Știți ceva de colonelul Lawrence?"... Nimeni nu știe de colonelul Lawrence, nici chiar Gavrilescu, dar numele colonelului (reținut din conversația unor studenți) e un simbol al intelectualității sale. Acestei prime realități, cvasi-comice, începe să i se substituie alta, misterioasă, simbolizată de grădina țigăncilor. Nevoit să-și întrerupă călătoria (profesorul de pian își amintește, deodată, că și-a uitat servieta cu note la M-me Voitinovici, pe strada Preoteselor),-Gavrilescu ajunge după oarecare ezitări "la țigănci", în grădina răcoroasă pe lângă care trecuse fără s-o ia în seamă mulți ani. Intervine, va să zică, hazardul, accidentalul (uitarea servietei) pentru ca personajul să ia act de existența misterului (grădina citată). Aici e întâmpinat de o fată oacheșă, apoi de o babă și, la urmă, în bordeiul cu paravane, covoare și divanuri scumpe, de alte trei fete: o țigancă, o grecoaică și o evreică... La sfârșitul lecturii, când simbolistica gravă a povestirii se vede mai limpede, constatăm că baba și fetele trag după ele grele umbre mitologice. Baba poate fi Cerberul, vizitiul luntrașul Charon, iar fetele care-și ascund identitatea - Parcele. Deocamdată însă acest substrat spiritual, care trimite în egală măsură și la fabulosul folcloric românesc, este impercetibil. Semnele apar îndată ce Gavrilescu începe să rătăcească în bordeiul plin de perdele și paravane (mitul, concentrat, al labirintului, dacă continuăm să privim nuvela din acest unghi). Se remarcă aici și frecvența cifrei trei, și ea cu valoare simbolologică. Suma pe care o plătește la intrare profesorul valorează trei lecții de pian, fetele pe care trebuie să le identifice sunt în număr de trei, în fine, ora când se produc toate aceste întâmplări enigmatice e în jur de trei. Să părăsim pentru moment subtextul narațiunii spre a reveni la suprafața ei. Scenariul realistic continuă să fie coerent, cu fragmentări care dau, la o primă impresie, o notă de confuzie voioasă, verosimilă pentru psihologia unui om de 49 de ani, trezit fără voia lui în fața a trei fete acoperite aţâţător cu voaluri subțiri. Gavrilescu vrea întâi să renunțe ("venisem pentru răcoare, pentru natură"), apoi, pus să ghicească fetele, dă mereu soluții greșite. O ultimă încercare de a se salva este povestea "tragediei vieții" lui (nevoia de comunicare), însă profesorul este adus brutal la realitate:

"nu schimba iar vorba". Gavrilescu nu este lăsat să se piardă în trecut, să se rătăcească în memorie. Fetele sunt grăbite ("căci trece timpul, trece timpul"), amăgitoare și profesorul e supus la mai multe probe. Într-un rând el se vede înfășurat în giulgiu (viziunea morții), în altă clipă îi pare că visează și, trezit, își dă seama că e îmbrăcat altfel decât intrase, cu șalvari și tunică de mătase galben-aurie. În această confuzie totală, în care miturile poartă măști foarte lumești, numai încercarea eroului de a-și povesti viața răzbate mai limpede prin epica savant fragmentată. Gavrilescu vrea să povestească viața lui și nu este lăsat, ceva totdeauna îl împiedică. Se înțelege, cu toate acestea, că, tânăr student în Germania, iubise pe Hildegard, dar o părăsise luând-o pe Elsa cu care trăiește de mulți ani la București. Venirea la țigănci echivalează cu o întoarcere în alt timp afectiv: "în acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildergard ar fi fost de asemenea a lui". Însă, confruntat cu lumea de mistere a bordeiului, sentimentul de fericire dispare. Foarte acută este teroarea de obiecte și, într-o progresie amenințătoare, senzația de împresurare a morții. Gavrilescu a intrat într-un labirint de lucruri vechi pe care îl străbate într-o stare nelămurită de vis și veghe:

" - Dați-mi drumul!, strigă. V-am spus să-mi dați drumul!...

Din nou cineva, ceva, o ființă sau un obiect cu neputință de precizat, îl atinse pe față, pe umeri, și atunci începu să se apere învârtind orbește șalvarii deasupra capului. Îi era din ce în ce mai cald, simțea broboanele de sudoare prelingându-i-se pe obraji, și gâfâia. Într-o zmucitură prea bruscă, șalvarii îi scăpară din mână și dispărură undeva, departe, în întuneric. Gavrilescu rămase o clipă cu brațul ridicat, strângându-și spasmodic pumnul, ca și cum ar fi sperat să descopere, de la o clipă la alta, că se înșelase, că șalvarii erau încă în puterea lui. Se simți deodată gol, și se făcu mic, lăsându-se pe vine, proptindu-și mâinile pe covor și plecându-și fruntea, parcă ar fi fost gata s-o ia la goană. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperând că și-ar putea regăsi șalvarii. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice; unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriași

înveliți în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâțe, coșuri de rufe pline cu jurnale, dar nu apuca să hotărască ce ar fi putut fi, pentru că descoperea necontenit alte obiecte în fața lui și începea să le pipăie. Uneori îi ieșeau în față mobile mari, și Gavrilescu le ocolea prudent, căci nu le cunoștea formele și-i era teamă să nu le răstoarne".

Sugestia mai profundă (formulată clar în finalul nuvelei) este că de la viață la moarte trecerea este imperceptibilă, uneori visul, alteori plăcerea (experiențele lui Gavrilescu în bordei) constituie anticamera morții. Ieșind din ea, profesorul de pian aude tramvaiul huruind (un semnal al timpului) și redescoperă baba așezată la punctul de frontieră între două tărâmuri. Reintrat în realitatea cotidiană (se va vedea că pentru Gavrilescu e vorba de o falsă realitate, el trăiește deja într-un timp revolut) personajul revine la ticurile și la volubilitatea dinainte. Subiectul predilect este tot căldura și colonelul Lawrence, însă audiența este acum mai slabă. Chestionat, un tânăr întoarce distrat capul. Dând taxatorului o bancnotă, Gavrilescu descoperă cu stupoare că bancnota este retrasă din circulație. Ajuns pe strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici plecase de mult. Acasă la el, profesorul găsește oameni străini. De la cârciumarul din cartier, ia cunoștință că Elsa se întorsese, de 12 ani, în Germania, după dispariția fără urmă a soțului ei, Gavrilescu. Așadar, rătăcirea în bordeiul țigăncilor a durat nu câteva ore, ci 12 ani, fapt pe care Gavrilescu, evident, nu-l înțelege: "Curios, șopti Gavrilescu, începând să-și facă vânt cu pălăria. Și eu dacă ți-aș spune dumitale, dacă ți-aș spune că azi dimineață, și-ți dau cuvântul meu de onoare că nu exagerez, azi dimineață am stat cu ea de vorbă... ceva mai mult. La prânz am mâncat împreună. Pot să-ți spun și ce-a mâncat...

- S-o fi întors, vorbi cârciumarul privindu-l nedumerit.

- Nu, nu s-a întors. N-a plecat deloc. E la mijloc o confuzie. Acum sunt cam obosit, dar mâine dimineață am să-ți dau eu de rost..."

Întors la țigănci, Gavrilescu găsește lucrurile neschimbate. Baba e la postul ei și-i recomandă, ca și prima oară, să nu se rătăcească. În bordei, profesorul află pe Hildegard, tânără cum o lăsase cu multe decenii în urmă, și fata

reacționează ca și cum totul s-ar fi întâmplat ieri: "De când te-aștept(...)Te-am căutat peste tot. - Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-aș fi fost cu ea la berărie nu s-ar fi întâmplat nimic..." Planurile s-au încurcat de tot, Gavrilescu amestecă timpul trecut cu cel prezent, iar bunul lui simț realist caută o scuză în căldură și oboseală: "A fost o zi teribilă!". Fata îi trece prin fața ochilor o posibilitate (moartea) pe care el tot n-o înțelege: "E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acu, de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?" Echivocul crește când, luat de mână de Hildegard, Gavrilescu se urcă în trăsura pe care moțăie birjarul ce-l adusese la țigănci. Cele două planuri temporale fuzionează total. Hildegard și birjarul fac parte din două lumi diferite și pentru Gavrillescu nu mai este cu putință a le mai separa. Timpul memoriei și timpul istoric se confundă și călătoria spre o imaginară pădure spre care îl îndreaptă Hildegard poate fi o călătorie spre moarte. Ea începe cu o trecere de la starea de veghe la starea de vis: "Hildegard, începe el târziu... - Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez...(...) Toți visăm, spuse. (Hildegard). Așa începe. Ca într-un vis..."

M. Eliade notează în Jurnal (p. 550) că problema pentru critică nu este că descifreze simbolismul povestirii, ci mesajul ascuns de realitatea povestirii ("mai precis acel nou gen de realitate pe care o dezvăluie aventura lui Gavrilescu"). Din altă însemnare deducem că intenția autorului, scriind La țigănci, a fost să creeze (id est: reveleze) două lumi paralele în Universul cotidian. Ca într-un mit polynesian, lumea reală este și nu este în același timp, și semnificații nebănuite dau un sens mai adânc vieții de toate zilele. Cu alte cuvinte: istoria narată în La țigănci nu simbolizează nimic și nu transfigurează realitatea cu ajutorul unui cifru. Esențială e doar manifestarea acelui omniprezent, statornic dincolo în lumea fenomenală a lui dincoace, un prezent nesigur, alunecos.

Sugestia acestor două realități în existența obișnuită este, ca și în Șarpele și, în genere, în toată proza fantastică a lui M. Eliade, esențială, însă în limbajul sărac al criticii literare toate aceste planuri din spatele faptelor epice se cheamă simboluri. A citi simbolurile într-un text cu suprafețe realiste netede e a dezvălui mesajul ascuns în

straturile adânci ale creației. În La țigănci ele sunt numeroase, mascate de vorbe banale. La urmă, când cheia povestirii a fost găsită, vedem că detaliile acoperă în chip ingenios simplu realitatea mitică (să-i spunem astfel, deși nimic solemn mitic nu se petrece aici) a povestirii. Faptul, de pildă, că Gavrilescu, coborând din tramvai pentru a se întoarce pe strada Preoteselor, întârzie să ia tramvaiul în sens contrar începe să dea de bănuit. Vorba pe care el o aruncă: "Prea târziu..." pare profetică. Amănuntul, apoi, că eroul este un artist (cineva, altfel zis, care vrea să creeze o altă realitate, o realitate iluzorie) nu este, iarăși, fără semnificație: Gavrilescu vede realitatea zilnică prin oglinda iluziei lui (arta). Ca pianist el trăiește frecvent pe alt portativ (plan) al existenței. Arta e, dealtfel, orgoliul și forța lui de apărare. Când o fată din cele trei remarcă faptul că celui rătăcit în bordei îi este frică, Gavrilescu înalță solemn brațul și pronunță replica de mai jos, de cea mai pură culoare miticească:

"- Domnișoarelor! strigă el jignit. Văd că nu știți cu cine aveți de-a face. Eu nu sunt un oarecare. Eu sunt Gavrilescu, artist. Și înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnișoarelor, exclamă patetic (...) la 20 de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit și am iubit pe Hildegard".

Vine la rând, în seria acestor simboluri mici prin care trăiește simbolul mare al nuvelei, insistența celor trei fete de a fi identificate. Gavrilescu este pus în repetate rânduri să ghicească și el eșuează mereu. Ce poate să semnifice asta? Scena trimite la operațiile magice, dar și mitologice, unde eroii sunt puși mereu în situația să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat sau să intuiască din mai multe izvoare pe cel dătător de puteri. Personajul lui Mircea Eliade ratează (cum ratase și iubirea cu Hildegard și, apoi, în cariera socială!) și întrebarea ce se ridică este ce s-ar fi întâmplat dacă el ghicea, cu adevărat, pe cele trei fete. "Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos". Răspunsul este numai în parte satisfăcător, profund. Singurul lucru ce se înțelege este că, dincolo de satisfacțiile lumești, Gavrilescu ar fi putut pătrunde în toate odăile bordeiului. Acesta vrea să spună că el ar fi ajuns să cunoască micul labirint în care

viața și moartea, plăcerea și eșecul trăiesc laolaltă.

Semnele se înmulțesc, inutil a le urmări pe toate, ele sunt strecurate direct într-un text care nu respiră un sentiment de teroare, de frică existențială.

Eroul lui Eliade este suspect de calm, nici una din încercările nefirești prin care trece nu-l tulbură atât de tare încât să devină anxios. După scurta scenă în care obiectele îl împresoară amenințător, Gavrilescu revine la starea normală. El pune totul pe seama unei confuzii provocate de căldură. Căldura e, dealtfel, factorul climateric decisiv în povestire. La prozatorii fantastici de tip gotic (la Hoffmann și chiar la Poe) fantasticul e o floare a nopții, enigmaticul are nevoie de complicitatea întunericului și a ceții, în nuvelistica lui Eliade însă totul se petrece la lumina zilei. Abia dacă umbra, răcoarea scot eroul de sub tirania luminii. Moartea e o topire lină într-un vis nedesprins încă de starea de veghe. Prins în jocul celor trei fete (trei iluzii), Gavrilescu refuză să ia lucrurile în serios, sentimentul lui sincer e că la mijloc nu este decât o farsă din care trebuie să iasă. În termeni existențialiști, am putea spune că Gavrilescu nu vrea să ia act de condiția lui, refuză să-și asume destinul tragic. Chestiunea are o anumită semnificație în proza lui Mircea Eliade. El alege în chip deliberat indivizi simpli pentru a revela în ei o realitate spirituală profundă. Dumitru, Gore Iancu, Gavrilescu sunt caii răpciugoși în care se ascunde sufletul nobil al sacrului.

*

Să luăm și exemplul nuvelei **Pe strada Mântuleasa**, cea mai complexă dintre narațiunile lui Eliade.

Ce se vede întâi la lectură este parabola. Nuvela are un scenariu realist (detențiunea provizorie a unui bătrân institutor, Fărâmă), dar în interiorul lui se petrec atâtea fapte neobișnuite, încât sensul inițial se întunecă și altele, neașteptate, ambigue, fabuloase acaparează textul. Este povestirea unui șir de povestiri care se destramă, reapar și, iarăși, se pierd într-un șir de alte întâmplări insolite. Rezultatul este că peste scenariul inițial (realist, perceptibil, normal) se suprapune un altul: incontrolabil, fragmentar, mitic. Prozatorul mărturisește că a voit să opună în chip

programatic două mitologii: una de tip popular (de o programatică ambiguitate) și alta modernă, raționalistă, violentă (mitologia unei lumi desacralizate) (5).

Cea dintâi este reprezentată de Zaharia Fărâmă, pensionar, fost director al școlii de pe strada Mântuleasa, spirit inventiv, mitoman după toate aparențele. Numele lui (Fărâmă) sugerează fragilitatea și lipsa de coerență, fragmentarismul unei ființe modeste. Eliade nu ascunde că s-a gândit la o parabolă a omului fragil care triumfă, prin darul de a fabula, asupra celor mai puternici decât el. În condiții grele de recluziune au supraviețuit cei care au știut să povestească - zice prozatorul (6).

Primul mit ce vine în minte citind povestirile încurcate ale lui Fărâmă este acela al Șeherazadei. Bătrânul învățător narează la infinit și anchetatorii sunt din ce în ce mai interesați de fabulațiile lui. El reușește, astfel, să treacă printr-o probă grea, să supraviețuiască povestind întâmplări din alt timp. Însă similitudinea se oprește aici. În Pe strada Mântuleasa sunt mai mulți șahi care ascultă (citesc) și cel puțin unul, Dumitrescu, ofițerul care anchetează, nu crede nici un moment în verosimilitatea acestor întâmplări vechi. Mitologia bătrânului îi pare suspectă, el vrea sensul exact (politic) al faptelor. Fărâmă și Dumitrescu reprezintă două moduri de a gândi existența și, indiscutabil, două moduri de a fi în lume, ceea ce vrea să spună: două modele, două mitologii. Ei formează un cuplu spiritual care revine în proza lui Eliade: Filip Zalomit - inspectorul Albini (Les trois grâces), Adrian - Orlando (În curte la Dionis) etc. Este exagerat, totuși, a spune că unul reprezintă sacrul (miticul) în totalitate, iar altul profanul (raționalismul, politicul). Fărâmă este un tip eminamente profan care, prin narațiunile lui, creează o lume fabuloasă, o lume ce supraviețuiește prin semne (un semn este și povestirea ca atare). Zonele nu sunt distincte, orice individ poate fi, în definitiv, purtător de mituri. Numai că unii cred în realitatea acestei lumi (Fărâmă, Oana, Lixandru, Leana etc.), iar

5 Cf. Proba labirintului, pag. 208

6 Op. cit., pag 209

alții nu. Cei din urmă au propriul lor cod, sub semnele miticului, ale inițiaticului, ei caută manifestările unei gândiri programatice. Voind să sublinieze această bi-polaritate, prozatorul și-a intitulat în traducere franceză, nuvela pe care o discutăm, Le vieil Homme et l'Officier (1977). "Bătrânul" semnifică mai multe lucruri: un individ biologicește vârstnic, dar și mesagerul unei lumi vechi.

Pe strada Mântuleasa are unsprezece capitole care nu dau propriu-zis o cronologie strictă a faptelor epice. În fiecare fragment există un nucleu realist, controlabil, și numeroase altele care, prin proliferare, tind să-l anuleze pe cel dintâi. Nuvela începe, în stilul mai vechi al prozei realiste, cu ezitarea eroului (Zaharia Fărâmă) de a intra într-un spațiu necunoscut: "de câteva minute, bătrânul se plimba prin fața casei neîndrăznind să intre. Era o clădire cu multe etaje, sobră, aproape severă, așa cum se clădea pe la începutul secolului". Recunoaștem în această mică deschidere stategia prozatorului din secolul trecut. Numai că strategia este abandonată repede, eroul lui Eliade nu ajunge să cunoască, să cucerească spațiul în care intră. Pentru Zaharia Fărâmă, banala clădire cu multe etaje nu este decât anticamera unui veritabil labirint. Deschiderea este, de altfel, plină de aluzii, deocamdată fără înțeles pentru cititorul grăbit să afle ce-i cu acest modest bătrân guraliv care, ca și Gavrilescu (La țigănci), suferă teribil, de căldură: "Nu suport (....). Mai ales în timpul verii, pe căldură, mi se urcă sângele la cap. Nu suport"... Căldura este mediul climateric obișnuit în narațiunea lui Eliade. Pentru spiritele simple, căldura este o justificare a situațiilor anormale în care intră. Fărâmă evită, dar, să intre pe o vreme călduroasă într-o clădire pe care n-o cunoaște. La sfârșit, când iese din labirint, îl regăsim așezat pe o bancă, "într-o după amiază fierbinte, de la începutul lui iulie". Căldura, va fi, și acum, grija lui cea mai mare: "e foarte cald (...). S-a făcut terbil de cald"... Ca personajele lui I. L. Caragiale, Fărâmă suferă de căldură și e impacientat asupra timpului: "Nu vă supărați (...) dar îmi puteți spune cât e ceasul?"... Este întrebaea pe care o adresează și la începutul narațiunii și, ca și acolo, ceasul indică ora două... Vasăzică, pe o teribilă căldură, la orele două (două și un sfert), personajul eliadesc are o întâlnire cu importante consecințe pentru el și pentru alții. Și tot la

două (două și un sfert), pe o vreme asemănătoare, are altă întâlnire, la sfârșitul narațiunii. Sunt semne că bătrânul învățător se pregătește să intre, în fapt într-un nou labirint... Existența lui este constituită dintr-o serie de probe inițiatice. Inițiatice, trebuie spus, pentru cititor. Eroul n-are, repet, sentimentul anormalității. Pentru el lucrurile se leagă între ele, între cele mai îndepărtate fapte există o relație.

Dar să vedem întâi faptele din primul scenariu (realist). Numitul Fărâmă îl caută pe fostul lui elev, Borza I. Vasile, de curând mutat într-un bloc de pe strada Mântuleasa. Apariția bătrânului într-o casă rezervată, se pare, ofițerilor, este suspectă. Chestionat, el răspunde că vine "din partea familiei": "sunt o parte a familiei (...). Sunt partea cea mai prețioasă: copilăria". Vorbele acestea (ca și replica ulterioară a personajului: "cunosc, cunosc") n-au acum nici o semnificație pentru noi. Când însă, după lectura cărții, revedem aceste rânduri, descoperim că ele sunt pline de subînțelesuri. Textul eliadesc are mereu un subtext, sub mesajul manifest există un mesaj latent, pe care numai cel avizat îl poate descoperi sub lustrul frazelor banale. Să nu părăsim însă suprafața textului. Învățătorul pensionar Fărâmă, om curios, stâlp al cartierului, caută, așadar, pe fostul lui elev Borza, ajuns acum maior. Introdus în casă, dă peste un necunoscut. Luat la rost, bătrânul răspunde invariabil: **cunosc, cunosc, tot nu-ți aduci aminte?** - cuvinte iarăși oraculare. Maiorul Borza nu este sensibil însă la aceste înțelesuri și nu admite posibilitatea unei confuzii. El vede în politicosul, puțin zăpăcitul învățător un tip suspect. O părere și mai radicală are, în această privință, Dumitrescu, colegul maiorului Borza, de față la ciudata întâlnire: "Ăsta știe ceva, urmărește ceva...". Adevărul este că suspiciunea ofițerului nu e fără justificare. Fărâmă știe multe, este, cu adevărat, suspect, confuzia lui este începutul unui șir de revelații, dar pe alt plan decât acela întrezărit de Borza (se va vedea curând că este vorba de falsul Borza!) și Dumitrescu. Voind să identifice un fost elev, Fărâmă a intrat într-un sistem de alte semne, coduri și, din această clipă, el a devenit, într-adevăr, suspect, culpabil. Va culpabiliza la rândul lui, fără să-și dea seama, pe alții printr-un șir de stranii coincidențe. Chestionat de organele securității asupra lui Borza (acțiunea se petrece în deceniul al VI-lea), învățătorul dă răspunsuri in-

coerente. Modul lui de a povesti este de a evada în mod continuu din povestire. El duce faptele în alt timp și în altă lume. O ia, totdeauna, de departe și încercarea anchetatorului de a-l aduce la ordine rămâne fără rezultat. Pus să scrie, el face același lucru: narează fapte incredibile, cum ar fi dispariția unui copil într-o peșteră sau zborul continuu al unei săgeți trase de alt copil năzdrăvan, Lixandru.

Dumitrescu, ofițerul, este din ce în ce mai intrigat de poveștile inextricabile ale bătrânului. E primul lector (vor fi mai mulți) și cel mai puțin încrezător în mitologia lui Fărâmă. Ofițerul vrea să știe ceva precis despre Borza și este iritat că nu află. Ceva descoperă, totuși, și anume că maiorul Borza I. Vasile, colegul său, fusese bătăuș în Tei și agent al siguranței. Confuzia creată de Fărâmă dusese la demascarea impostorului. Nu este singura consecință. Fabulațiile învățătorului încep să intereseze și pe un oarecare Economu din ierarhia superioară a aparatului, pasionează chiar un ministru, Anca Vogel. Aceștia sunt foarte sensibili la o parte a povestirii lui Fărâmă, aceea despre uriașa Oana. Interesul se dovedește a nu fi pur literar. Economu urmărește rămășițele tezaurului polonez, păstrate din vremea războiului și ascunse de el în pivnița unei case de pe strada Mântuleasa. Surprins, înaltul funcționar se sinucide, iar Anca Vogel, care pare a fi implicată în această obscură (și cam romantică) afacere, este destituită. Alți anchetatori (alți lectori, în fond) vin să dezlege din scenariul fabulos al lui Fărâmă implicații politice din ce în ce mai acute. Fărâmă scrie, scrie la infinit, se repetă, încurcă lucrurile, evadează din cronologie, voind să atingă mereu acel îndepărtat punct ce stă la originea tuturor întâmplărilor. Care este el? Intrăm, cu această întrebare, pe alt traseu al faptelor, în alt univers și în alt timp. Însă până să ajungem acolo, să spunem ceva despre acest prim nivel al narațiunii. E limpede că adâncimea cărții nu trebuie căutată aici. Mircea Eliade n-a cunoscut direct realitatea politică din deceniul al VI-lea și unele din aspectele pe care el le descrie (mecanismele anchetei, dialogul dintre Fărâmă și Economu, Fărâmă și Anca Vogel) pot părea neconcludente, chiar artificiale cititorului român, obișnuit cu altă imagine a epocii. Însă noi înțelegem că prozatorul a avut nevoie de acest scenariu pentru a putea vorbi de cealaltă parte, misterioasă, fabuloasă, a istoriei. Aici dăm peste o veritabilă narațiune

de o mare originalitate.

Pentru a fi înțeleasă, narațiunea trebuie reconstituită din povestirile fragmentare, rupte, contradictorii ale naratorului (Fărâmă), un martor infidel și dezordonat al întâmplărilor. El creează o lume pe măsură ce o povestește: mereu "pe ocolite", pornind "de departe", trecând de la o fabulă la alta, cu sentimentul că n-a început și n-a ajuns unde trebuia. Este, întâi, o dificultate interioară a naratorului (o amnezie rebelă), este, apoi, impacienta ascultătorilor (lectorilor) lui care vor să aducă la ordine pe această neobosită Șeherazadă. El rostește niște nume (Iozi, Lixandru, Darvari, Oana, Abdul, Doftorul, Pădurarul, Selim) însoțite de întâmplări greu de acceptat. Iozi, fiul rabinului din cartier, a descoperit o peșteră acoperită cu apă în privința unei case și-și duce prietenii să le-o arate: peștera e ca "o lumină mare de tot", "o peșteră de diamant". Credința lui Iozi este că prin peșteră se poate trece pe tărâmul celălalt. Într-o zi se aruncă în apa din pivniță și dispare. Lixandru, un fel de poet, trage cu arcul, și săgeata nu se mai întoarce pe pământ. Un băiat de tătar, Abdul, trece din vilă în vilă și extermină muștele. El pronunță un descântec în limba lui și muștele se fac ghem și intră în traistă. Abdul învață pe unii dintre copiii de pe Mântuleasa să recunoască semnele ce indică locurile vrăjite. Copiii bat maidanele orașului în căutare de pivnițe părăsite. Un iluzionist, numit Doftorul, face demonstrații extraordinare. El schimbă după voie înfățișarea oamenilor și a lucrurilor în baza unei tehnici pe care a învățat-o. Care este numele lui adevărat nu se știe. Doftorul are darul de a opera asemenea schimbări și el însuși trăiește sub o identitate de împrumut. Asta dă o sugestie despre ideea de spectacol despre care va vorbi, pe larg, Eliade în Nouăsprezece trandafiri.

Narațiunile progresive, evaziunile lui Fărâmă încep să se concentreze asupra unui personaj mitologic: Oana, femeie voinică, înaltă de 2,42 m, "spătoasă și frumoasă ca o statuie". Oana este fiica lui Fănică Tunsu, cârciumar în Obor, și la 13 ani sare de-a dreptul în spatele cailor nărăvași. Se ia la trântă cu bărbații cei mai puternici și-i ridiculizează. Geambașii o iau la iarmarocuri ca să încalece caii recalcitranți. Împrietenită cu Lixandru, Darvari și ceilalți adolescenți de pe Mântuleasa, Oana îi duce în pădurea Pasărea și acolo se petrec întâmplări magice. Uriașa iese

la miezul nopții dintr-un luminiș, se dezbracă și începe să se învârtească în cerc, apoi se oprește și strigă cu putere: "Mărită-mă, fă, că mi s-au înfierbântat creierii"...Din buruieni se ridică o femeie bătrână, despletită și cu salbă de aur la gât și o anunță că "ce ți-a fost ursit eu nu pot dezlega". Ursita prevede că Oana trebuie să se ducă la munte, căci acolo o să-i apară bărbatul, năzdrăvan ca și ea, călare pe doi cai și cu o năframă roșie la gât!... Când îi vine sorocul, Oana urcă în Carpați și acolo, noaptea, dănțuie și strigă la lună: "Coană Mare (...). Găsește-mi bărbatul pe măsură (...). Dumnezeu m-a uitat"... Un baci mai bătrân o love ște cu vâna de bou și și-o face ibovnică, alții, mai tineri, îl înlocuiesc, însă uriașa devine insațiabilă și ciobanii fug. Oana se împreună cu un taur (mitul sexualității ciclopice), apoi bărbatul ursit (Cornelius Tarvastru, profesor de limbi romanice la Universitatea din Dorpat) apare și cuplul de uriași pleacă, după un ocol la București, spre nord.

Este nucleul mitic central în narațiune, acela prin care elementele de basm (sau de mitologie greco-latină) pătrund nestingherit în cadrul obișnuit al prozei. Ele nu sunt fără legătură cu ideea fundamentală a supraviețuirii miticului. Oana este, ca și inginerul L. Cucoaneș din povestirea Un om mare (datată 1945), o sămânță de uriaș din rasa care a trăit, cândva, în timpul întâmplărilor biblice. Anormalitatea ei este semnul unei biologii sacre. Acest fapt este înțeles bine de niște femei simple (soțiile ciobanilor) care, amenințate de frenezia sexuală a Oanei, vin să-și apere bărbații: "Că tu nu ești ca noi, femei nevoiașe, făpturi de-ale lui Dumnezeu, ci ești sămânță de uriaș. Pasămite, tu te tragi din uriașii Jidovi, ăi de l-au schinguit pe Domnul nostru Isus Cristos, că doar ăia erau atât de mari și de puternici de l-au putut schingiui chiar pe el, Fiul lui Dumnezeu"...

Însă faptele acestea neobișnuite n-ar căpăta întreaga lor semnificație, dacă ele n-ar aparține unei ordini oculte, dacă, în fine, prozatorul n-ar da sugestia unei forțe magice care acționează în univers. Oanei i se întâmplă ceea ce i se întâmplă ca să se înfăptuiască blestemul unui turc, Selim. E povestea lungă la care vrea să ajungă Fărâmă fără să reușească, pentru că lectorii lui grăbiți îl readuc mereu la startul ultim al faptelor. Fărâmă scapă, totuși, spre acel trecut întemeietor și revelează povestirea pădurarului și a prietenului său Selim. Pădurarul este bunicul

Oanei și, ajuns la o sută de ani, se însoară din nou, voind să sădească altă tulpină. Pe când era tânăr, îl înșelase pe prietenul său Selim și acesta îl blestemase să se întâmple un lucru monstros printre urmașii lui. Oana, n-ar fi, dar, decât fructul acestui teribil blestem. Un blestem care dezleagă, totuși, un alt blesem (de ordin biologic), o vrajă care eliberează funcțiile uriești existente în om.

Dar să ne întoarcem la fabulațiile lui Zaharia Fărâmă. În jurul Oanei el țese o plasă (o plasă ruptă, deșirată) de alte povestiri, care împing narațiunea centrală spre anul 1700. "Cum să vă povestesc urmarea fără să mă întorc înapoi?" spune el, exasperat, anchetatorilor. Întoarcere înseamnă aici originea întâmplărilor, starea în care oameni ca Iorgu Calomfirescu, Arghira, Zamfira cunosc fapte miraculoase. Efortul lui Fărâmă este de a stabili o legătură cu această lume care nu mai trăiește decât în memoria lui, imperfectă. Efort denaturat mereu de prolixitatea naratorului și de impacienta ascultătorilor. Personajele capătă greu, ca și istoriile lor, o determinare precisă în această continuă fugă narativă. Prozatorul le schimbă, deliberat, identitatea. Aproape toate personajele poartă nume schimbate și toate au o taină, o poveste lungă și complicată... Cel care stă în centrul acestei mici lumi de tineri obsedați de semnele ascunse în pivnițele caselor bucureștene e Lixandru. Lixandru, cititor de poezie spaniolă și el însuși un fel de poet (amănuntul are oarecare importanță pentru că, se va vedea mai târziu, artistul este investit cu puteri inițiatice în proza lui Eliade!), Lixandru, deci, caută să dezlege tainele de sub pământ. Nu e singurul (Darvari, Dragomir Calomfirescu, Borza, Leana, Marinna au aceeași pasiune), însă Lixandru este cel care cunoaște cele mai multe semne. Ce fel de semne? "Vedeți (...) că asta nu v-o pot spune. Pentru că, ca să înțelegeți semnele, trebuie să le cunoașteți"... Și mai departe: "Dacă ați ști ce știu eu, domnule director, n-ați mai râde, îmi spunea. Eu am aflat multe, tot iscodindu-l pe Dragomir, și simt că semnele sunt pe aici, undeva pe aici, între Bulevard, Popa Soare și Calea Moșilor - și întindea brațul și-l rotea de mai multe ori. Dacă aș avea un miliard, aș cumpăra toate casele astea și le-aș dărâma, îmi spuse el odată. V-ați cruci și dumneavoastră, și istoricii și arheologii, de tot ce-aș găsi eu pe aici, pe sub pământ, pe sub pietrele și casele astea..."

Lixandru, Darvari, Borza caută ceva, un loc de trecere dincolo: peștera în care a dispărut Iozi, fiul rabinului de pe Calea Moșilor. "Dacă aș ști unde a dispărut săgeata și unde se află Iozi, aș ști tot!" spune el. Când Oana povestește, în noaptea dinaintea nunții, un vis despre o peșteră ascunsă sub pământ, cu pereți bătuți cu pietre scumpe și luminați de lumânări, Lixandru exclamă: "Asta-i peștera de sub apă, pe care am văzut-o și eu, demult, și acolo trăiește și acum Iozi"...Lixandru își schimbă deș fizionomia, bănuiala lui Dumitrescu și a celorlalți anchetatori este că Lixandru trăiește și acum sub un nume de împrumut. Nu se știe însă pentru ce persoana acestui cunoscător de locuri vrăjite îi preocupă pe anchetatorii lui Fărâmă. Un altul, Darvari, căutător și el de semne, a dispărut în 1930 în Insula Șerpilor, însă anchetatorii, iarăși, se îndoiesc de această moarte. O sculptoriță, Marina, (care își spune Zamfira) are o poveste mai lungă de 200 de ani și, reconstituind-o, vedem că "patima tainelor de sub pământ" este veche pe locurile bucureștene. Un boier, Iorgu Calomfir, bărbatul prea frumoasei Arghira, s-a ascuns sub pământ ca să găsească un cristal cu puteri miraculoase pentru a reda vederea soției sale, mioapă. A făcut un laborator în pivniță și s-a închis acolo până ce într-o zi, înspăimântat de apa care țâșnește din pământ, iese afară. Miturile se amestecă în narațiune: Iorgu Calomfir caută cristalul necesar frumoasei Arghira (caută lumina, adevărul, înțelepciunea), caută în același timp - stimulat de vechea credință populară despre Paștele Blajinilor - locul de trecere spre alt tărâm. El vrea, cu alte cuvinte, să coboare în lumea Blajinilor, vrea să afle tâlcul care să-i permită trecerea și, după trei tentative eșuate, renunță și pleacă în străinătate. Frumoasa Arghira își recapătă vederea altfel, printr-un miracol: într-o zi apare o tânără țărancă, Zamfira, care-o îndeamnă să se spele cu apă adusă de ea și, spălându-se, Arghira începe să vadă...

Arghirei îi place teatrul și și-a amenajat o sală de spectacole în casă... Marina, sculptorița, cunoaște aceste istorii, și, pentru a marca simpatia pentru Zamfira de demult, dătătoare de vedere, își ia numele de Zamfira. Numele și misiunea sacră de a-i învăța pe oameni cum să vadă: "Pentru că - gândește ea - oamenii nu mai știu să vadă, să privească în jurul lor, și toate relele și păcatele de acolo

se trag, că, în zilele noastre, oamenii sunt aproape orbi. Iar ca să-i vindece nu e alt mijloc decât să-i învețe să privească operele de artă, și în primul rând sculpturile. De aceea avea ea mare slăbiciune pentru Oana, și venea mereu la cârciuma lui Tunsu, s-o deseneze, și umplea albume întregi cu schițe. Spunea că singură Oana e vrednică să servească de model pentru o zeiță". Despre Marina și salvarea oamenilor prin artă (spectacol) va veni din nou vorba în narațiunile ulterioare. Multe din enigmele de acolo se lămuresc în această nuvelă. Există nu numai o circulație a miturilor, dar și o circulație a tipurilor în narațiunile lui Eliade. În Pe strada Mântuleasa apare, de pildă, și cântăreața de cârciumă, Leana, care ascunde, ca toate personajele eliadești, o taină (o poveste). Ea știe semnele și asta se vede după "un anumit cântec". Cântecul va fi dezvăluit de-abia în narațiunea În curte la Dionis. Cântecul și identitatea, căci Leana nu este numele ei adevărat. "Numele meu e altul", mărturisește ea, ceea ce vrea să spună că istoria și mesajul ei sunt ascunse.

În nuvela Pe strada Mântuleasa, sunt, în fond, mai multe mituri. Unul este acela al coborârii în infern, altul este acela al schimbării, al înnoirii identității. Marina apare când tânără, când bătrână. Darvari, iubitul ei, nu știe ce să mai creadă, femeia are o putere extraordinară de a trece dintr-o vârstă în alta. Tema întineririi biologice va fi dezvoltată în Les trois grâces și Tinerețe fără de tinerețe. Sugestia schimbării se leagă, aici, mai mult de ideea de spectacol. În fine, tot aici aflăm și sugestia camuflării miticului pe care Eliade o va dezvolta, într-o proză mai savantă, în În curte la Dionis. Lixandru și-a ascuns identitatea, a devenit irecognoscibil, alții și-au schimbat numele, Marina ascunde secretul unei existențe magice (variația vârstelor ei), iar Fărâmă e ultimul martor al acestei lumi. Este martorul și creatorul ei. "De ce - îl întreabă Anca Vogel - inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce-o povestești? O faci numai de frică, sperând că așa ai putea scăpa mai ușor? Dar atunci nu înțeleg de ce ți-e frică, nu înțeleg primejdia de care vrei să scapi..."

Neobișnuitul dar de a inventa face din Fărâmă o victimă perpetuă. El devine prizonierul lumii pe care a născocit-o din frică sau din plăcere. Întrebarea Ancăi Vogel este, în esență, justă. De ce vrea să scape Fărâmă, de ce și de

cine îi este frică bătrânului învățător? Sfârșitul narațiunii îl arată devenit deja ținta altei anchete. Abia scăpat de Dumitrescu, Economu, Anca Vogel și de vechii anchetatori, el este luat în primire de alții, care se prezintă ca foștii lui elevi: Borza I. Vasile și Lixandru... Lovitură de teatru! Cine sunt aceștia? O falsă identitate sau, cu adevărat, irecognoscibilul Lixandru pe care îl caută poliția există cu adevărat? Narațiunea rămâne deschisă. Faptul că, la solicitările celor care se dau drept foștii lui elevi, Fărâmă nu răspunde nu reprezintă un indiciu că experiența lui se încheie. Sunt alte semne ce se repetă, îngrijorător, pentru el: căldura, întâlnirea de la două și-un sfert, graba lui de a nu întârzia...Fiind singurul care știe "o sumă de lucruri" - cum zice unul dintre urmăritorii lui - Fărâmă este menit unei eterne urmăriri. A devenit un vânat care trebuie să-și vrăjească vânătorii și, cu cât vraja crește, cu atât posibilitățile lui de salvare se micșorează. Trecerea prin proba labirintică nu l-a salvat. Iese, dimpotrivă, de două ori culpabilizat, căci, stând de vorbă cu Economu și Anca Vogel, Fărâmă a devenit și mai suspect. El și-a asumat, astfel, secretele a două mitologii, a intrat fără voia lui în posesia celui de-al doilea cod al narațiunii. "Știe o sumă de lucruri!" - asta sună ca o condamnare pe viață. Pe Șeherazada modernă o așteaptă nopți grele. Șahul se schimbă, Șeherazada trebuie să inventeze la infinit povestiri care o vor înfunda și mai mult..

Pe strada Mântuleasa poate fi citită și ca o fabulă a fabulei, ca o lungă metaforă despre nașterea narațiunii. Există, întâi, un număr mare de simboluri, imagini ce sugerează dificultatea de a scrie. Fărâmă fabulează ușor, dar scrie greu. "Are un scris greu de citit", se plânge anchetatorul Dumitrescu. Asta vrea să spună cel puțin două lucruri: 1) "greu de citit", adică greu de înțeles, de pătruns, dificultatea privirii îngust raționale de a trece de pragurile ce duc dincolo, în lumea pe care o construiește bătrânul învățător; 2) "greu de citit"poate să însemne și dificultatea narațiunii mitice de a se constitui. "Cum să povestesc urmarea fără să mă întorc înapoi" - se plânge Fărâmă, iar când este lăsat să scrie are dificultăți de alt ordin: uită ce a scris, relatează de mai multe ori aceleași întâmplări. ("Și pentru că nu reușea întotdeauna să-și amintească, o scria din nou".) Mi se pare a descoperi aici câteva sugestii privi-

toare la scriitura mitică și la lectura ei. Să rămânem la primul aspect. Fărâmă scrie acum "cu mare grijă", "pe îndelete" (idealul literaturii clasice, modelul scriiturii vechi), recitește "concentrat" ceea ce scrie, dar, fără voia lui, repetițiile, confuziile pătrund în text. Faptele sunt văzute din perspective diferite, variantele date de memorie mișcă desenul, întunecă fotografia. Dumitrescu este enervat de aceste deturnări ale textului și înțelegem ușor că ceea ce îl enervează e tocmai fuga scrisului spre imprecizia mitică.

Fărâmă pare sincer îngrijorat că nu este înțeles cum trebuie și sancționează fără ezitare tipul său (inițiatic, mitic) de scriere: "unele amănunte par că ar contrazice întregul"... Promite să fie limpede, dar nu reușește. Confuziile, coincidențele stranii, contradicțiile dintre amănunte și ceea ce este esențial vor continua să se manifeste în scrisul lui concentrat, compus "cu mare grijă", "pe îndelete"... Narațiunea mitică se constituie, vasăzică, fără voia naratorului. Evaziunea din codul inițiatic al povestirii nu-i posibilă. El vrea să spună ceva, să dezvăluie existența unei lumi vechi, dar memoria îl trădează. Pe măsură ce dezvăluie ceva, altceva se ascunde, se obnubilează. Narațiunea mitică trăiește în (și prin) acest proces de succesive hierofanii și ocultări.(7) Acest mecanism este înțeles exact de cea de-a treia serie de lectori (anchetatori), aceia care apar după dispariția lui Economu și a Ancăi Vogel (lectorii, curios, cei mai favorabili lui Fărâmă, cei care se lasă cel mai mult seduși de latura mitică a narațiunii). Noii lectori au pierdut apetitul mitic. Ei au prins mecanismul ascuns al confesiunii lui Fărâmă, au prins cifra narațiunii și, în baza lui, supun totul interpretării raționale:

" - ...vedeți, începu el să audă deodată, lucrurile se limpezesc, se lămuresc unele pe altele, alcătuiesc împreună o configurație și-și dezvăluiesc sensul numai dacă plecăm de la această ipoteză; pe de o parte, voiați să ascundeți ceva, să păstrați un secret, iar pe de altă parte, memoria

7 "Când o latură a sacrului se manifestă (hierofanie), ceva se ocultează, în același timp, devine criptic. Aceasta este adevărata dialectică a sacrului: prin simplul fapt ce a se arăta, sacrul se ascunde" (Fragments d'un journal, pag. 506).

dumneavoastră, ca orice memorie, vă trădează, adică nu reține amănunte esențiale, și păstrează cu o precizie aproape fotografică episoade periferic".

Este, negreșit, o primă lectură coerentă, realistă a narațiunii. O primă demascare a mitologiei create de Fărâmă; o golire a povestirii de conotațiile ei mitice, inițiatice... Am impresia că, prin astfel de detalii, Eliade dă, în Pe strada Mântuleasa, și o retorică interioară a lecturii. El sugerează, așadar, nu numai nașterea (scrierea) unei narațiuni mitice, dar și posibilitățile ei de lectură. Căci ce sunt, în fond, acești anchetatori seduși, exasperați, iarăși seduși, de născocirile lui Zaharia Fărâmă? Ce altceva decât niște lectori care încearcă să citească un cod (un limbaj) prin alt cod? Dumitrescu și noii anchetatori sunt, în această privință, cei mai intransigenți. Ei îl suspectează tot timpul pe Fărâmă că vrea să scape, să ascundă ceva, să fugă de adevăr. Ei vor, cum s-ar zice, pielea prefăcutei Șeherazada, cât mai repede, vor să intre în posesia cifrului ("să găsim cifrul prin care pot fi identificate acțiunile..."). Și, lucru curios, îl află, povestirile lui Fărâmă se lasă citite în acest fel. Visele Oanei despre coborârea în peștera tapetată cu diamante sunt traduse fără ezitare ca făcând aluzie la comoara poloneză ascunsă de Economu etc...

Anca Vogel și Economu formează, repet, altă categorie de lectori. Ei sunt pasionați de întâmplările Oanei, seduși de sexualitatea ei teribilă, de morfologia mitică a străzii Mântuleasa: "Căci nu bănuiești ce surpriză îți pregătisem pentru noaptea asta. Nici cu gândul nu gândești! adăugă izbutind din nou să zâmbească. Ne așteaptă afară o limuzină, și plănuisem să ne plimbăm, după ora trei, când, după spusa dumitale, coboară Dumnezeu pe pământ, să ne plimbăm amândoi pe strada Mântuleasa. Ca să-mi arăți și mie școala dumitale și cârciuma și casele cu pivnițe adânci..." Este această o lectură sinceră? Crede, cu adevărat, Anca Vogel în lumea inventată de Fărâmă? Întrebare fără răspuns. Anchetatorii (lectorii realiști, spionii textului) crede că Anca Vogel și Economu caută ceva precis (comoara poloneză) în fabulațiile învățătorului. Șahul, cu alte vorbe, n-ar fi inocent, nu-i un ascultător dezinteresat. Interesat sau nu, șahul din povestirea lui Eliade nu-și reprimă totuși plăcerea de a asculta întâmplările fabuloase... Există, în orice caz, o forță de seducție a narațiunii și ea se manifestă într-un

singur sens: de la scenariul mitic spre scenariul politic, dinspre codul (limbajul) inițiatic spre codul (limbajul) profan.

Multe din detaliile narațiunii pot fi citite ca metafore textuale. Mai exact ar fi: și ca metafore textuale. Iată una din ele: "Îi conduseră prin câteva coridoare lungi, apoi îi urcară într-un ascensor spațios și murdar, în care se transportau materiale la ultimul etaj, încă în lucru. Fărâmă nu-și dădu seama la al câtelea etaj s-au oprit. Au ieșit pe ușa din partea opusă și au pornit pe un coridor întunecat, cu câteva becuri slabe atârnând din loc în loc de tavan. Au coborât apoi câteva scări și au pătruns într-un alt coridor, care parcă n-ar fi făcut parte din aceeași clădire; avea ferestre mari și curte și parchet nou și lucios, iar pereții erau proaspăt vopsiți în alb. În fața uneia din numeroasele uși, unul din agenți îi făcu semn să se oprească și intră singur. Reveni după câtva timp, însoțit de un funcționar încovoiat din umeri, purtând un teanc de dosare sub braț. Au pornit din nou, ocolind tot coridorul, care parcă trasa un lung semicerc, apoi s-au oprit în fața unui alt ascensor, s-au coborât. Fărâmă ar fi voit să numere etajele, dar, așa cum se afla încadrat între doi agenți și în spatele funcționarului cu dosare, nu-și putea da seama de nimic. "... Așadar, coridoare întunecate, scări, etaje, ascensor, din nou etaje, coridoare...În altă parte, citim: "porneau amândoi, parcă niciodată pe același drum, căci treceau necontenit prin alte coridoare, coborau și urcau scări, traversau săli mari, întunecate sau prea puternic luminate...". Imaginile pot fi citite în mai multe feluri: o sugestie, întâi, a labirintului în care a pătruns Fărâmă, o serie de probe prin care trebuie să treacă. O metaforă, în același timp, a narațiunii mitice și a dificultății de a o scrie. Toate aceste coridoare, săli (ba întunecate, ba luminate), etaje, coborâri și urcări pot da o idee despre straturile textului și ambiguitatea mesajului său.

Pe strada Mântuleasa este o scriere complexă, cu mai multe nivele epice, o capodoperă de limbaj aluziv.

*

Les trois grâces (1977) dezvoltă mitul Persephonei într-o intrigă aproape polițienească. Mitul se lămurește târziu, printr-un efort de imaginație. Narațiunea silește întâi spiritul să se confrunte cu mai multe întâmplări oprite la

jumătate, reluate, iarăși întrerupte, deplasate dintr-un prezent verosimil (niciodată precis, necontroversabil) într-un trecut ipotetic etc. Trei personaje (botanistul Filip Zalomit, care este și poet, doctorul Nicoleanu și inginerul Hagi Pavel) discută despre un al patrulea, doctorul Aurelian Tătaru, mort în împrejurări obscure. Moartea se întâmplase la Poiana Dornei, loc retras de lume, lângă o cabană singuratică, în ziua de Sânziene (timp cu valoare magică). Cei trei avansează mai multe ipoteze în legătură cu dispariția prietenului lor, doctorul, răsucind la infinit o vorbă pe care acesta ar fi spus-o înainte de a muri: "les trois grâces"...Cel care cunoaște adevărul este Emanoil Albini, anchetator dibaci. Personajul reapare și în alte narațiuni. El reprezintă spiritul realității profane, în timp ce ceilalți, trădați de memorie, suferind (ca majoritatea personajelor lui Eliade) de amnezie, participă la altă realitate, mitică. Ea iese la iveală atunci când biografia personajului central (dr. Tătaru) se dezvăluie. La reconstituirea ei participă, în afara colonelului Albini, un călugăr, Calinic, și o fostă pacientă, Frusinel Mincu. Calinic, teolog învățat, fusese vizitat de doctorul Tătaru și consultat asupra implicațiilor biologice și medicale ale păcatului originar. Ideea doctorului este că omul a cunoscut secretul regenerării, dar că, ulterior, s-a petrecut o mutație tragică în istoria lui biologică. Mutația a avut loc, probabil, după izgonirea omului din Paradis. Pedeapsa de care vorbește cartea Genezei nu este în realitate decât amnezia. Omul a fost pedepsit să uite că posedă o funcție capitală: auto-regenerarea celulelor.. Doctorul caută în cărțile sacre urmele acestei funcțiuni vechi și crede că șansa de a le redescoperi o oferă bolile. Proliferarea celulelor n-ar reprezenta decât impulsul corpului de a se autoregenera.

Mircea Eliade apropie, printr-o abilă ipoteză, știința de magie. Un eminent cercetător caută dovezi în Biblie și răstoarnă părerile curente ale științei, susținând că boala este simptomul unei regenerări mitice. El pregătește, în consecință, un ser și încearcă să-l experimenteze pe trei bolnave numite, din cauza numelor lor (Italia, Aglae și Eufrosina), "les trois grâces"... La ele se referise, așadar, doctorul în ultimele lui cuvinte... Însă în ce scop? Ca să putem răspunde trebuie să prezentăm al doilea martor: Frusinel (Eufrosina) Mincu, numită înainte Frusinel Chipe-

rii... Primul martor al secetului doctorului Tătaru, călugărul Calinic, moare în condiții misterioase, după ce dezvăluise o parte din ce știa.

Versiunea dată de fosta pacintă Frusinel Mincu asupra morții doctorului Tătaru pare a fi cea mai verosimilă. Prin ea trecem, de altfel, de la realitate la mit, în stilul pe care-l cunoaștem din narațiunile anterioare. Femeia fusese grav bolnavă de cancer și, abandonată de știința medicilor, doctorul Tătaru îi propuse tratamentul lui miraculos. Alte două bolnave acceptaseră și, din toate, numai Frusinel mai poate fi văzută. Una murise într-un accident de mașină, alta dispăruse în America. Frusinel mărturisește botanistului poet Zalomit pe care îl vizitează că, în urma tratamentului aplicat de doctorul Tătaru, suferise o mutație biologică miraculoasă. Redevenise tânără. Dar numai jumătate din an, în rest revine la condiția ei biologică normală. Șase luni, așadar, este tânără, cu simțurile agitate, într-o veșnică stare de euforie erotică, iar alte șase luni reintră în trupul stins al unei bătrâne de șaptezeci de ani. Asta se explică prin faptul că doctorul Tătaru fusese împiedicat să ducă tratamentul până la capăt din cauza unor colegi răi și proști, ca profesorul Nedelcu, care îl denunțară forțelor de represiune ca spirit mistic primejdios. De atunci doctorul refuzase s-o mai vadă și, când o vede într-o zi goală și concupiscentă în pădurea de la Poiana Dornei, se retrage înspăimântat și cade (accident, moarte voluntară?) într-o prăpastie.

Secretul regenerării a dispărut odată cu moartea doctorului Tătaru. Emanuil Albini vrea să-l afle și ține, în acest scop, sub observație pe botanistul Zalomit, singurul care are contact cu nestatornica Persephona (Frusinel). Acesta este scenariul epic, și el ar trebui să fie reconstituit, pentru că în afara lui faptele n-au nici un înțeles. Cunoscându-l, putem interpreta mai liber elementele narațiunii. Să reținem, întâi, câteva semne exterioare. Recurența, de pildă, a cifrei trei: trei grații, trei volume, apoi, despre flora carpatică, pregătite de Zalomit; Albini dă întâlnire aceluiași Zalomit peste trei zile la o nuntă în familie; martorii, culpabilizați de moartea doctorului Tătaru, sunt în număr de trei etc. Accidentul se petrece, repet, în ziua de Sânzine, iar personajul care comentează faptele (Filip Zalomit) este botanist și poet. Faptul are, vom vedea, o anumită semnificație,

deoarece Poetul duce mai departe cunoașterea și propune o soluție de existență, o soluție de salvare: prin imaginație (spectacol). În toate narațiunile din **În curte la Dionis** personajele centrale sunt, dealtfel, artiști. Zalomit trăiește, el însuși, drama doctorului Tătaru. Se ocupă de morfologia plantelor și universitatea la care lucrează îi încredințează ca temă de studiu cercetarea contribuțiilor botanice ale lui Goethe. O știință, deci, practicată de un poet, despre o contribuție ce aparține altui poet. Ca și prietenul său, Zalomit suferise persecuția unor spirite conformiste și geloase ca **Imaculata-Concepțiune, Catastrofa-Trei-Ierarhi** etc.

Tema povestirii ar putea fi memoria care, prin trădările ei, împiedică legătura cu realitatea mitică. Există marea amnezie, o amnezie moștenită, semnul infracțiunii originare a omului, și mica amnezie, aceea a individului. Cea dintâi îl împiedică pe om să-și regăsească ritmul regenerării permanente, cea de-a doua stă în calea individului care vrea să înțeleagă unitatea și istoria existenței sale. Din această perspectivă, banala frază a botanistului poet Zalomit capătă valoare profetică: "îmi pare rău, îmi pare foate rău, dar nu-mi mai aduc aminte...". Tragedia omului a început, așadar, cu o criză de amnezie.

Citind astfel narațiunea, dăm la tot pasul peste epifanii, simboluri, însă pierdem din vedere mitul pe care îl propune, în subtext. Frusinel este o Persephona pregătită în laborator. Semn al timpurilor moderne, produs, în același timp, al conjugării științei cu teologia. Fantezistă, în esență, teoria doctorului Aurelian Tătaru are o coerență interioară. Ipoteza unei mutații biologice poate fi acceptată ca premisă pentru o demonstrație epică. Mircea Eliade o speculează în sensul teoriilor sale despre condiția omului desacralizat. Frusinel Mincu a recuperat o parte din ceea ce omul mitic a pierdut. Ca fiica lui Zeus și Demeter, ea trăiește în două tărâmuri diferite și trecerea de la o formă de existență la alta implică o veritabilă tragedie. Trăind într-o lume normal profană ea trebuie să ascundă mitul pe care îl poartă. Se deghizează ca Cenușăreasă (alt mit) și fuge de frică și de rușine din mediul ei normal de viață ("am început atunci să mă ascund, să-mi ascund tinerețea, vreau să spun"...). În limbajul mitologului, aceasta vrea să spună că personajul camuflează misterul atunci când misterul se revelează. Pe de altă parte, Frusinel este urmărită

de Albini, ceea ce vrea să spună: misterul este nevoit din nou să se ascundă pentru a nu cădea în mâna ratiunii profane. Persephona modernă trăiește într-o continuă stare de hărțuială.

*

Ideea regenerării biologice a omului și a existenței lui post-istorice (temă, în fond a literaturii S.F.) este reluată de Mircea Eliade în narațiunea Tinerețe fără de tinerețe (1978). Cîteva sugestii ale motivului există în nuvelele anterioare: Vârstele variate ale Marinei (Pe strada Mântuleasa), dubla existență a personajului Frusinel (Les trois grâces). Titlul narațiunii de acum (Tinerețe fără de tinerețe) ne duce cu gândul la un cunoscut basm românesc despre mitul juvenilității eterne. Eliade tratează la modul său, adică la modul echivoc realist, tema întineririi omului. Realist, pentru că acțiunea este ținută într-un plan controlabil al faptelor, echivoc totuși, pentru că de la un punct scenariul realistic intră într-o suită de întâmplări, de coincidențe paradoxale care îndepărtează faptele de stricta cauzalitate. Narațiunea stă, astfel, între stilul science-fiction și proza mitică propriu-zisă. Nu lipsește o intrigă polițienească în această înlănțuire de fapte senzaționale. Iată scenariul realistic: un bătrân, despre care aflăm mai târziu că este profesor de limba latină și italiană și se cheamă Dominic Matei, este trăsnit în noaptea de Înviere, în București, pe o vreme curioasă. Cu toată epiderma arsă, el ar trebui să moară prin asfixiere. Medicii constată însă că trăiește și, după oarecare timp, profesorul începe să întinerească. Fenomenul produce emoție în lumea medicală. De el se ocupă medicul Roman Stănciulescu și un profesor francez reputat, Gilbert Bernard. Cazul interesează și Gestapoul (întâmplarea se petrece în 1938), căci un medic din anturajul lui Goebbels, dr. Rudolf, susține teoria că electrocutarea printr-un curent ce trece de un milion de volți poate produce o mutație a speciei până la completa ei regenerare. Dominic Matei pare a confirma această ipoteză. Complet epuizat biologic, amnezic, profesorul din Piatra Neamț venise la București să se sinucidă. Trăsnetul a făcut însă din el un tânăr de treizeci de ani cu o hipermnezie extraordinară. E suficient să deschidă o gramatică străină, să

parcurgă câteva pagini pentru a-şi da seama că ştie deja limba despre care este vorba. Procesul continuă şi în vis. Învaţă limbi străine în timpul somnului. E de ajuns, apoi, să se gândească la ceva (la un trandafir, de pildă), pentru ca noţiunea să se întrupeze, noţiunea de trandafir, de exemplu, să ia forma unui trandafir real. Are şi darul de a vedea în vis, de a prevedea, anticipând astfel evenimentele. Pentru a-l scăpa de Gestapou, care vrea să-l răpească, autorităţile române înscenează un accident, şi Dominic Matei, ajuns acum celebru în toată lumea, este declarat mort. Sub o nouă identitate, profesorul este în realitate expediat în Elveţia şi pus să relateze, într-un jurnal, toate experienţele lui.

Dominic Matei este un mutant, el anticipează condiţia pe care o va atinge omul după o evoluţie de câteva zeci de mii de ani. Umanitatea va avea, atunci, o structură psiho-mentală capabilă să recupereze, printr-un simplu act de concentrare, tot ceea ce au gândit şi produs oamenii de pretutindeni şi din toate timpurile. Dominic reprezintă, aşadar, umanitatea post-istorică. Prozatorul împinge, în acest chip, personajul său pe terenul literaturii S.F., însă, spre a întoarce gândul cititorilor de la această comparaţie, pune el însuşi în discuţie ipoteza. "Ca într-un roman de science-fiction (...). Dar, spre deosebire de personajele romanelor science-fiction, ţi-ai păstra liberatea de a accepta sau refuza această nouă condiţie. În clipa când, pentru un motiv sau altul, ai dori să reintegrezi cealaltă condiţie, eşti liber s-o faci"... Mutantul Dominic Matei are, aşadar, posibilitatea de a reveni la condiţia lui biologică normală. Procesul de rejuvenescenţă nu este ireversibil. Între timp, întineritul profesor trece printr-o serie de întâmplări (probe) ce-l pun pe gânduri. Profesorul Bernard, medicul şi sprijintorul lui, dispare dimpreună cu arhiva cazului său, în condiţii misterioase, pe când traversa oceanul spre America. Moare şi profesorul Stănciulescu, aşa încât omul care întruchipează existenţa post-istorică rămâne, cu noua lui identitate, singur. Este însă descoperit relativ uşor de o tânără californiană, Linda Gray, apoi de un jurnalist, Ted Jones Junior, corespondent la Time Magazine. Un oarecare doctor Olivier Brisson, care se dă drept Contele de Saint-Germain, celebrul ezoterist, îl anunţă că se apropie apocalipsul (revelarea în serie a doctrinelor secrete

ar fi un semn) și-l chestionează asupra felului în care vor organiza Arca.

Se întâmplă, în fine, și fapte mai importante. O tânără institutoare, Veronica Bühler, este trăsnită în timpul unei furtuni, în munți și, când este descoperită de Dominic Matei, ea șoptește: "Shanti, Shanti". Ea afirmă că se numește Rupini și este fiica lui Kagabhata din casta indiană Kshatria. Asta vrea să spună că institutoarea suportă, sub influența lui Dominic, o mutație inversă: spre existența preistorică a omului. Dovada e că Veronica începe să vorbească, deodată, într-o limbă necunoscută (limba unui dialect indian). Ea trece prin crize mediumnice, folosind din ce în ce mai mult limbajele vechi, ugaritice, protoelamite, sumeriene... O întoarcere progresivă spre protolimbajele nearticulate, o regenerare extraordinară a memoriei colective. Sub aspectul biologic, institutoarea trece printr-un proces de senescență galopantă și Dominic, înțelegând originea acestui fenomen, o îndepărtează. Prezența lui o împiedică pe Veronica Rupini să-și păstreze tinerețea și frumusețea.

Narațiunea aduce și alte exemple (unele caricaturale) de epifanie a trăsnetelor. Este citat Joyce, care ar fi cunoscut doctrinele ezoterice și în cele o sută optzeci și nouă de pagini din Finnegans Wake ar fi făcut aluzii la estetica și la concepțiile magice... Se vorbește, în fine, despre condiția omului după catastrofa nucleară și de salvarea lui prin electricitate. Textul literar stă în preajma științelor oculte și câteva din simbolurile de acolo trec aici. Mircea Eliade nu abuzează, totuși, de știința lui în acest domeniu. Ceea ce îl interesează este să dea o notă de verosimilitate în studiul unui caz profund neverosimil. Câteva coincidențe, justificări sunt, cu toate acestea, de luat în seamă. Ziarele au publicat nu demult (după apariția nuvelei lui Eliade, în orice caz) o informație despre un individ orb și chel care, în urma unui trăsnet, și-a recăpătat vederea, iar părul i-a reapărut pe cap. Asta dovedește că ipoteza fantastică a lui Eliade nu plutește în pură absurditate. Prozatorul leagă, apoi, de analiza acestei teorii un mit literar și urmărește, cu destulă abilitate, întruparea lui într-o istorie. Este, a spus deja, mitul veșnicei tinereți, mitul regenerării, complicat, aici, cu ideea existenței omului într-o epocă post-istorică. Dominic Matei, ajuns centenar (sun-

tem în 1968), nu reușește să-și uite trecutul, cu alte vorbe: vechea lui identitate. E suficient să privească o veche fotografie (casa părintească din Piatra Neamț), pentru ca, întocmai ca eroul din basm, existența lui să se precipite. "Sunt, totuși, un om liber" spune el, și sensul acestei libertăți nu este prea clar. Liber să se întoarcă la vechea lui condiție?

Sfârșitul narațiunii e o lovitură de teatru. Unul din acele finaluri epice care răstoarnă toate premisele și repune totul în discuție. Mircea Eliade și-a format, în această privință, o tehnică foarte ingenioasă de a deschide narațiunea spre o perspectivă nebănuită după ce ea fusese ordonată într-o direcție precisă. Finaluri care spulberă iluziile lectorului, finaluri fără soluții. Sau cu o unică soluție: aceea care dărâmă pe cele deja construite. După ce urmărim, așadar, istoria senzațională a unei mutații biologice, prozatorul ne readuce la punctul de pornire, strecurând în text îndoiala cea mai mare. Dominic Matei se întoarce la Piatra Neamț și, la Cafeneaua Select, prietenii lui îl primesc cu bucurie. Credința lor e că profesorul a fost internat într-un spital de recuperare după o criză cumplită de arterioscleroză. Absența fusese relativ scurtă, revederea are loc în 20 decembrie 1938... Va să zică totul n-a fost decât un vis, ca în Sărmanul Dionis. Al doilea război mondial nici n-a avut loc:

" - Nici nu îndrăznesc să vă spun în ce an suntem noi, ceilalți, care trăim în afara visului acesta. Dacă aș face un efort, m-aș trezi.

- Ești treaz, cucoane Dominic, vorbi doctorul, dar ești obosit... Arăți, dealtfel, foarte obosit, adăugă.

- Ei bine!, izbucni brusc pierzându-și răbdarea. Aflați că între 20 decembrie 1938 și seara de astăzi s-au întâmplat multe. Al doilea război mondial, bunăoară. Ați auzit de Hiroshima? De Buchenwald?

- Al doilea război mondial? întrebă cineva din fund. Are să vină și el, repede, repede...

- S-au întâmplat multe de când ați dispărut și n-ați dat nici un semn de viață, începu Nicodim. S-au făcut descinderi. Vi s-au luat cărțile din bibliotecă...

- Știu, știu! îl întrerupse ridicând brațul. Eu le-am spus ce cărți să caute și să mi le aducă. Dar asta a fost de mult, de mult...

Începu să-l irite faptul că nu se putea trezi, deși știa că visează și voia să se trezească.

- V-am căutat peste tot, auzi o voce cunoscută. Doctorul v-a căutat și prin spitale...

- Auzisem că ajunseseși la București, spuse Niculache, și că acolo ai fost confundat cu altcineva.

- Așa a și fost, îl întrerupse, așa a și fost. Am fost confundat pentru că întinerisem...

Șovăi o clipă, apoi continuă, triumfător și totuși enigmatic:

- Acum vă pot spune adevărul: în urma trăsnetului care m-a lovit, m-a lovit chiar în creștetul capului, întinerisem. Arătam de douăzeci și cinci-treizeci de ani, și de atunci nu m-am mai schimbat. De treizeci de ani arăt aceeași vârstă...

Observă cum se privesc unii pe alții, și, exasperat, ridică din umeri, încercă să râdă."

Nici această răsturnare nu lămurește, totuși, pe de-a-ntregul simbolurile narațiunii. Dominic Matei se întoarce la Piatra Neamț sub înfățișarea lui veche de om bătrân și obosit. Dinții i se clatină în gură (fapt ce i se mai întâmplase o dată, când începuse procesul de întinerire). Procesul de resenescență este rapid și vine să întărească ideea că mutația fusese fantezia unui amneziac. Însă rămân câteva necunoscute care contrazic ipoteza spiritului profan. Dominic Matei știe, totuși, de Hiroshima, de bombele cu hidrogen și de numeroase alte evenimente care s-au întâmplat... În plus, în buzunarul lui se găsește a doua zi, când este descoperit înghețat în fața casei sale, un pașaport pe numele de Martin Andricourt (nume conspirativ de mutant), născut în Honduras, la 18 noiembrie 1939! Cu acest ultim detaliu se termină o narațiune plină de mari enigme. Prozatorul face în așa fel încât detaliile epice să împingă spiritul nostru când într-o direcție, când în alta. Nu este o șaradă, este numai o tehnică narativă care se bazează pe ideea paradoxului temporal, citată deja de noi. Pentru prozator este, în fond, o cale de a prelungi ambiguitatea narațiunii și de a-i salva, printr-o indeterminare calculată, simbolurile. Eliade nu optează pentru soluția realistă (soluția spiritului profan întruchipat de amicii de la Cafeneaua Select), nu evadează nici în zona miraculosului. Faptele rămân într-un câmp de probabilitate care îngăduie mai multe

ipoteze. Ce a avut de sugerat, prozatorul a sugerat: ideea regenerării biologice, mitul tinereții, condiția de existență a omului post-istoric, dialectica miticului și a profanului, ambivalența oricărui eveniment, existența individului ca o suită de probe inițiatice... Sunt temele literaturii lui (îndeosebi ale prozei postbelice), acelea care regenerează narațiunea de tip mitic și-i dau o notă de mare originalitate.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VASILE VOICULESCU

O mare surpriză a produs apariția în 1964, la un an după moartea poetului, a Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu. Perpessicius considera în prefața volumului că e vorba de "una din marile zile festive ale lirismului nostru contemporan", Vladimir Streinu, făcând o analiză a întregii opere, este de părere că Sonetele constituie o "doctrină a iubirii, o erosofie", născută dintr-un mimetism liric superior. Alți comentatori (Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Aurel Martin, I. Negoițescu, M. Tomuș) îndepărtează ideea de mimetism creator, insistând asupra originalității de fond. În analiza textelor au ieșit la iveală elemente de renascentism, petrarchism, puse în acord (crede Vladimir Streinu) cu o conștiință de "ortodox manicheist". Nu au fost ignorate nici notele de demonie romantică, în timp ce impulsul ascensional și solemnitatea formei au îndreptățit pe interpreți să apropie poezia lui Voiculescu de stilul baroc. Toate acestea sunt sau pot fi adevărate, însă întrebarea ce se pune, dincolo de straturile, izvoarele spirituale ale sonetelor, este ce spun ele la lectură și în ce măsură satisfac gustul cititorului modern, suspicios față de orice retorică și puțin amator, în fond, de maniheism, petrarchism, cultism, barochism etc. Poezia, indiferent de structura ei, este expresia unui mod individual de a gândi existența, în orice schemă trebuie să existe o experiență, reală sau imaginară. V. Voiculescu este un poet de concepție și în versurile mai vechi (Urcuș, Destin) împacă un vitalism păgân, dezechilibrat, cu un puternic sentiment religios. Limbajul poemului e aspru, cu multe elemente dialectale. Voiculescu vrea să fie "surugiu de cuvinte" și trece versul, în scopul de a-l regenera, prin urcușurile bolovănoase ale limbii, pe cărări de piatră "abia slemnite" (Urcuș). Cuvintele (observa G. Călinescu) tind să iasă de sub tirania ideii, devenind "obiecte de contemplație". În Sonete, dimpotrivă, cuvintele se supun în întregime ideii, culoarea lor scade, reliefurile își pierd din agresiunea formelor, poezia se abstractizează. Tema este, acum, iubirea văzută ca un concept deschis pentru semni-

ficațiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi, de la Dante încoace literatura ne-a obișnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos și divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurând în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii prin artă. Sunt 90 de sonete, în continuarea celor 154 rămase de la Shakespeare, cu elemente formale asemănătoare (triunghiul pasional, luciditatea disperată, lamentații suave etc.), însă independente față de model prin tensiunea spiritului.

În primul înveliș al poemelor dăm peste alegorii solemne cu idei existente în toată lirica Renașterii, înaintea tuturor ideea plenitudinii, a eliberării sipirituale prin mijlocirea unei pasiuni. Cel care iubește are un țel mai sus de simțuri, idealul lui e desăvârșirea, în preajma sentimentului stă totdeauna, ca factor amplificator și ordonator, rațiunea ("puterea gânditoare"). Iubirea este în această viziune un uragan disciplinat, înmărmurit (expresia este a lui Valéry) care înalță, nu strivește ființa umană. Faptul că Voiculescu asociază acestei idei în chip frecvent motivul luminii sau pe acela, mai abstract, al esenței nu e fără semnificație. Iubirea este o cunoaștere de sine și o deschidere spre necunoscutele universului, printr-o pasiune trăită rațional ajungem la esență. Iubirea e, așadar, o lumină și chiar o esență a luminii care permite ascensiunea spre tiparele perfecte și eterne (mitologie platoniciană):

"Alături de lumina creată-n empireu;
Iubirea fu o nouă lumină pentru lume,
De-atuncea fiecare-n opaițu-i de hume
O poate-aprinde singur, ei sieși Dumnezeu.
În inima mea arde acest lăuntric soare
Din haosul vieți-mi te-a dezvăluit
Pe tine, frumusețe atotcotropitoare
Vast cosmos, ce-n orbite-ți m-ai prins, biet satelit;
Și-n juru-ți cu alaiul de aștri mă avânt,
Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt".

Sau:

"Pornisem din obârșii potrivnice unirii,
Dar ne chema lumina aceluiași văzduh;
Cu vârfuri deopotrivă în slăvile gândirii.
Ne-am întâlnit acolo, în pur azur de duh!

Sus, creștete-mpletite în artă și visare,
Zvârlisem orice-amestec cu lumea de sub noi,
Când din seninul aprig suit, pân'la pierzare,
Larg fulgerul iubirii izbi în amândoi:
De-atunci mă zbat și suflu, văpaia să-i sporesc
Să ardem împreună de-același foc ceresc".

Toate imaginile de aici și din alte sonete arată o dorință de purificare și depășire, încât se poate vorbi la V. Voiculescu de un simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrățișarea transformă carnea în duh (CCV), privirea celui adorat deschide misterioase ceruri, suferința e o forță propulsoare spre înălțimi. Un sonet (CCXIII) concentrează aceste idei, în fond comune, în niște versuri reci și transparente ca flăcările de alcool:

"Vrei să te smulgi din mine? Smulgându-mi ochii poate...
Și nici atunci... De-a pururi stai dincolo de ei?
În tot ce este-n mine duh de eternitate,
În însăși nemurirea în care-am să mă-nchei.
Ce-mi pasă că iubirea, ca luna, are faze,
.....
Tălăzuind, lunatic, se umflă spre-nălțime:
Ce mândră limpezime-n zenitul suferinții!
Deodată-n mii de valuri mă sparg să te răsfrâng...
Ne-atragem unul pe-altul cu forța năzuinții,
Dar cumpăna ei fixă - pământ și cer - n-o-nfrâng.
Și totuși, aspra-i lege poetul va-nfrunta:
În orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta".

Lumina este la Voiculescu și o metaforă a intensității. Puritatea nu diminuează forța combustiunii, a amplitudinii pasionale. Dragostea e un foc care nu se stinge, un iad de flăcări care înnobilează metalele inferioare ale simțurilor și dă clipei, accidentalului dimensiunea eternității. În niște versuri ce amintesc de Blaga este dezvoltat, cu o imagistică arborescentă, simbolul focului originar:

"De la crearea lumii, cu aștrii toți deodată,
Nu se mai stinge-n mine originarul foc
E cât un bob dar ține virtuțile esenței;
E diamant, ce roade oțel și munți de stei...
Cu el îți tai fereastra-n pereții existenței,

Să intre nemurirea cu tot văzduhul ei"...

Iubirea este definită și prin raportare la alte noțiuni (sonetele sunt, în fond, niște repetate definiții ale unui sentiment greu de definit), unele din domeniul eticii, altele ale filosofiei pure. Voiculescu se străduiește să traducă în metafore savant lucrate acel "nu știu ce" al romanticilor, neavând teamă de a fi discursiv și didactic. Destin, Nemurire, Esență, Arhetip pur sunt noțiuni-simboluri ce trec deseori prin Sonete. Uneori ele sunt înlocuite cu imagini mai complicate, cum e aceea a cerului platonician, lăcaș al arhetipurilor ("tărâmul eternelor idei"). Sonetul CLXXIX-lea propune un fel de cod al dragostei spiritualizate. Noțiunile dinainte, la care se adaogă: dorul, așteptarea, extazul, cugetul încercuiesc ca puncte de referință iubirea, definită în cele din urmă ca un "dor lung" și "taină împletită cu așteptarea". În altă parte se fac trimiteri la Eterna Artă și Suverana Moarte (CLXXXII), la Timp și chiar la Geniu, Voiculescu zicând că "iubirea este geniu". Nu sunt uitate noțiunile creștine de virtute și păcat, amândouă, în concepția poetului, radioase, căci puterea iubirii este de a face "ceresc" veninul și a înnobila viciul:

"Transfigurați de-un fulger de viții, dăm lumină.
Și dintr-o curtezană croim ușor o sfântă:
Iubirea-i scurta noapte în care totul cântă.
Dar demonul e-alături și râde în surdină
Mocirla cărnii noastre răsfrânge cer și stele
Plecați să le culegem în ea, ne scufundăm.
Împerechiați porniram s-ajungem pân'la ele,
Și-n loc să fim scafandri, pentru nămoluri grele
Ne-am prins aripi... Iubite, dă-mi gura... ne-necăm
Necontenit viața are nevoie-n noi
De negre-ngrășăminte, ca plante, de gunoi".

Stăruitoare este la Voiculescu referința la artă. Ea intră în acest somptuos tratat despre dragoste ca un vehicul al duratei. Poezia asigură eternitatea sentimentului, versul scris cu patimă și cuget (un cuplu lexical care revine în text) nemurește. Ea se opune, în ordine etică, vanității gloriei lumești. Un sonet inspirat valorează mai mult decât o coroană de rege. Paralela, în fond veche și banală, este dezvoltată meticulos de Voiculescu într-un limbaj fără culoare, cu un aer de vechime care vine din sintaxa compli-

cată a frazei:

"Îmi spui zaraf? Schimbi versuri pe-o dragoste de aur?
Pentru-ai iubirii tale ducați îți dau sonete?
Viclean, îți iau aleanul și dorul amanete,
Cu camătă închise-n avarul meu tezaur?
De-ai ști! fiece slovă ce-ți scriu ți-ar fi mai scumpă
Ca mii de nestemate din frunțile regești;
Cutezător scafandru-n oceanele cerești,
Zvârl duhul meu din duhul etern să ți le rumpă...
Și nu mă plâng că poate iubirea ta mă-nșală.
Nu cat de-i mincinoasă moneda ce-mi strecori,
Că simt ce grea și seacă îmi sună uneori,
Și nici nu zgârii plumbul sub calpa poleială,
Ci smulg tăriei verbul de dincolo de fire,
Și orice vers ce-ți dărui i-un fir de nemurire".

Să se remarce că în versurile maiestuoase ale lui Voiculescu, tăiate totdeauna într-un material de preț, există - să-i spunem astfel - un epic de referință. Sonetul are un subiect care concretizează emoția. În jurul unei metafore-pivot se strâng altele ca rețeaua de fire într-o dantelă. Tema centrală este reluată, dezvoltată într-un șir de nuanțe care spațializează și dau un cadru narativ poeziei. **Sonetul CLXV** dezvoltă, de exemplu, ideea de sursă petrarchistă a durerii plăcute în dragoste. Voiculescu imaginează un mic scenariu, apelând la elemente de mitologie elină. Sufletul iubitei e întortocheat, imprevizibil, el poate fi comparat, deci, cu un palat dedalic. Imaginea odată definită e reluată sub alte forme, urmând firul mitologic: minotaurul nemilostiv, feciorii eroici dați pradă fiarei crude etc., cu încheierea că îndrăgostitul se instalează de bunăvoie și cu un sentiment de fericire gravă în vastul labirint al sufletului:

"Dedalicul tău suflet lăcaș mi l-am ales
Și jur că niciodată din el n-am să mai ies..."

Nu mi se pare întâmplătoare figura labirintului la V. Voiculescu. Ea sugerează, am impresia, o mișcare mai profundă a spiritului său față de obiectul creației. Să revedem elementele: poetul reia o veche comparație pentru a exprima o idee, nici ea nouă: caracterul tiranic, subjugator al sentimentului. Iubirea e un labirint în care îndrăgostitul

aspiră să pătrundă. Momentul de extaz ar fi recluziunea voluntară într-o pasiune unică, devoratoare. Însă obiectul nu se lasă ușor cucerit. Poezia dă indicii numeroase despre încercările repetate de a pune stăpânire pe ceva ce nu se lasă stăpânit. El trece ca fumul printre degete și demersul dramatic al poetului este de a-l încercui, de a-i da o consistență. Într-un loc, Voiculescu, dând poeziei un ton mai senzual, scrie:

"Trupul în sărutări ți-l prind ca-ntr-un năvod".

În altă parte, mai abstract, reia ideea:

"Ți-am făurit o-naltă și grea demiurgie,
Un univers de patimi adânc pus sub zăvor:
Aicea orice vorbă închide o urgie.
Și fiece silabă e un ciclon de dor"

(CCXXXIV)

Năvod, trup de sărutări, patimi sub zăvor, urgie închisă arată, în planul despre care este vorba, o tentativă repetată de închidere, o dorință aprigă de posesiune neîndeplinită. Universul se populează cu temple, stâlpi puternici, cicloanele îngheață, lucrurile sunt atrase, ca anticele obiecte de fier de la corăbiile dușmane, de un magnetism cosmic. Este un mod ingenios livresc de a imagina ceea ce am putea numi la Voiculescu figura consistenței și a pasiunii eșuate. Tonul care însoțește acest demers este totdeauna grav, de un dramatism supravegheat. Ironia nu intervine niciodată; identificând iubirea cu divinitatea poetul nu-și îngăduie să se detașeze de obiectul inconsistent, fugar.

*

Suferința, ca "justificare a iubirii" o cânta și Ienăchiță Văcărescu. Chinul fericit, "dulcea zvârcolire", "cruzimea alintătoare" vin de la Eminescu. Ruga nostalgică amintește, iarăși, de romanțele eminesciene:

"Pe aripile uitării, însingurat mă-ntomn.
Îndură-te, coboară și vino să mă vezi
Pân'nu s-așternă pe mine solemnele zăpezi"...

Însă emoția simplă capătă de regulă la Voiculescu bogate referințe livrești. În simbolistica barocă a sonetelor domină metafora orgoliului și a măreției. Vulturii, leii (păsări, animale imperiale) intră în poem pentru a figura o pasiune care, chiar și în umilința trădării, păstrează un aer de semeție. Iubirea este "leonină"(CCII), din țăndările decepției țâșnește "vulturul rănit" (CLXX), vulturul simte aripile ca o povară (CLX), leul nu vânează gândaci, cruzimea lui cere jertfe de preț; cuvântul trecut în poemul erotic devine un condor care spintecă vremea și spațiile cu geniul dragostei în gheare (CCXX), în fine, indivizii din jur sunt jalnici "bureți de umbră", singur cel ales se înalță glorios ca cedrii Libanului etc. Din mitologie sunt citați Prometeu și Zeus, simboluri ale dârzeniei și ale semeției, transpuse ca și cele dinainte în decoruri grandioase. Ideea intră modestă, cenușie în acest mecanism enorm și întortocheat și iese sub forma unei metafore înfășurate în purpură și lumină. Limbajul poetic nu trece, cu toate acestea, peste un anumit grad de abstracțiune. A spune "curcubeul singur al împăcării" sau "gerul voluptății" este a dubla abstracțiunea, a privi rotocoalele de fum în oglindă.

Pentru spiritul modern, educat în sensul unui lirism scos de sub tirania poeticului, versurile acestea pot părea vechi și sofisticate. Unele și sunt în realitate prea didactice, de un formalism patetic. Discursul ucide emoția, aluziile mitologice deviază fluxul liric. Imaginea unui îndrăgostit înjugat la carul lui Bachus (CLXXXVI) alături de tigri și lei e fastidios barocă. Când nota existențială este mai puternică și limbajul mai direct, rama bătută în sidefuri rare se întunecă și privirea se concentrează asupra tabloului. Iată sugestia de prăbușire a universului, de moarte cosmică pe care o provoacă trădarea în dragoste:

"Mă sprijin pe amintire-acum...și-apoi pe moarte;
Toți ceilalți stâlpi cu lumea deodată s-au surpat,
Iubirea putrezește pe undeva, departe
Eternitatea-i încă un vis dezaripat.
M-adun de pretutindeni, mă-nchid de-o grijă sumbră,
Mi-e sufletul zadarnic și cere să se culce;
Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce
Și-n umedul lui giulgiu mă-nfășură cu umbre...
Nici stea, nici cântec: vine alt soi de noapte, grea,
Mai limpede ca gheața...și rece tot ca ea".

Sau în alt sonet (CCVII), ideea purificării suferinței erotice prin artă:

"Mai tragic ca un țipăt din mine a țâșnit,
Sfâșietor, sonetul ce ți-am trimis aseară.
Ocări, blesteme, imnuri acolo s-au ciocnit,
În iureș, îngeri, demoni, val mă cutreierară.
Ca lebăda ce moare și cântecul își țipă,
În spasmul destrămării ți-am scris, înăbușit
De-un gâlgâit de suflet agonic, pe sfârșit...
Și mâna cu condeiul căzu ca o aripă.
Culcai pe masă tâmpla și, așteptând pieirea,
Crezui că este moarte... era, vai, tot iubirea".

Sonetele închipuite ale lui V. Voiculescu ascund și un al doilea plan, plin de obscurități voite. Critica a remarcat imprecizia obiectului, ezitarea între un el și o ea. Cui se adresează aceste patetice versuri? Chestiunea rămâne, ca și la Shakespeare, în studiu. Voiculescu vorbește într-un loc de "puternicul meu domn", de "prinț hermetic", dar și de "scumpa mea", "iubita mea", de rochii și dantele etc., întreținând deliberat echivocul. Când în sonete apare, cu oarecare insistență, și ideea de păcat, echivocul crește. Se pot face multe speculații pe seama acestui obiect androgin în niște versuri clare și didactice. Ce interesează e nota de mister care începe, de la un punct, să întovărășească discursul liric și să-i dea acel înveliș de obscuritate reclamat de toată poezia modernă. Însă, încă o dată, obscuritatea nu e a formulei, de o precizie rar întâlnită, obscuritatea vine, ca și la Arghezi, din imprecizia obiectului. S-a vorbit de un roman patetic cu trei personaje în sonete: doi bărbați și "oacheșa aceea fățarnică și rece". Romanul își confundă însă deliberat personajele. Amintim că androginul e un simbol cu largă circulație în literatura romantică. El sugerează faza primă a creației, aceea în care genurile nu există. Poeții au făcut din el un simbol al unității și al plenitudinii universului. Îl întâlnim, sub forme mai profunde, și la Eminescu (în proză). La Voiculescu faptele pot avea și un substrat spiritualist. În versuri este mereu vorba de virtute și păcat, de legi sumbre călcate, de "iadul în flăcări" al iubirii, de iubire și credință etc. Într-un sonet citâm: "Iubirea și credința pe dos sunt blestemate". Există, deci, o conștiință a culpei, exprimată printr-o terminologie biblică. Aceasta ne duce cu gândul că, în duali-

tatea reațiunii, virtutea este feminină, iar păcatul masculin, că triunghiul (cei doi bărbați și femeia) este nu numai simbolul complicității și al trădării, dar și acela al ochiului divin etc. Interpretările pot merge și în altă direcție. Poezia sonetelor îmi pare a sta deasupra acestor speculații, și anume în patetismul rece și solemn, în ardoarea pe care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experiența lui este unică.

*

Surpriza a fost și mai mare când au apărut **Povestirile**, mai întâi într-o ediție în două volume (1966), prefațată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în "Biblioteca pentru toți" (Minerva, 1972). Ele au fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946 - 1949. Ultimele datate (**Ciobănilă, Ispitele părintelui Evtichie**) sunt din 1957. Materia lor epică este veche (operații magice, scene de vânătoare și de pescuit, moravuri călugărești etc.), ca și stilul direct și colorat, lipsit de complexitatea și psihologia modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) anecdota simplă (**Proba**), 2) anecdota ilustrativ-ideologică (**Fata din Java**), 3) nuvela care semnifică realități primordiale (**Sezon mort, Pescarul Amin** etc.) și 4) basmul scurt (**Iubire magică, Schimnicul, În mijlocul lupilor** etc.). Clasificarea e discutabilă, ca oricare alta. Diferența dintre anecdota simplă și anecdota ilustrativ-ideologică nu este esențială; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în același compartiment. În categoria **basmului scurt** sunt unele povestiri (**Iubire magică, În mijlocul lupilor**) care semnifică o realitate primordială, locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ș.a.m.d. Tehnica narațiunii e, în fond, aceeași, numai tema diferă din când în când. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, de simboluri magice, de partea, într-un cuvânt, ocultă a existenței. Nuvelele se ating, mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar și atunci când epicul se detașează de simboluri și se desfășoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic. **Alcyon sau diavolul alb** e o povestire în stilul realist fabulos al lui Panait Istrati, cu subiect din viața hoților de

cai. Culoare, intrigă ingenioasă, desfășurare rapidă de fapte senzaționale, dar de la un punct intervin întâmplări cu strigoi, practici vrăjitorești (mâna de mort folosită în adormirea paznicilor, cântecul care deșteaptă în animale deprinderi vechi etc.), semne, pe scurt, care tulbură desfășurarea realistă.

Însă oricât de puternică ar fi invazia acestor semne în realitatea obișnuită a vieții, V. Voiculescu se ferește să îmbrățișeze pe de-a-ntregul soluția fantastică. El începe povestirea cu ceva ce am putea numi o punere în temă (o discuție, de pildă, între oameni cultivați despre semnificația behaviorismului sau a existențialimului), după care urmează narațiunea propriu-zisă, ca argument la premisa avansată și, la sfârșit, o încercare de a explica în chip rațional faptele iraționale din cuprinsul povestirii. Explicația decide, de regulă, neputința de a explica. Final deschis, lăsând cititorului posibilitatea să dea singur o interpretare. Prin aceasta, povestirea lui Voiculescu se îndepărtează de stilul tradițional care cere totdeauna o încheiere și o semnificație precisă, apropiindu-se de ambiguitatea prozei moderne. Ciocnirea dintre elementul magic și cel rațional amintește de Sadoveanu, dar și (prin sublinierea factorului scientist) de nuvelele lui Mircea Eliade.

Tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în brațele civilizației raționale. Pentru a o ilustra, el recurge mai întâi la alegorie și la parabolă (Revolta dobitoacelor, Ciorba de bolovan), cu slabe efecte epice. Adevărata lui putere de invenție se vede în povestirile în care observă cu mijloace realiste miticul, miraculosul, în genul lui Sadoveanu. Pe acesta îl continuă, în orice caz, în ideea de a opune civilizației tehnice distrugătoare un mod de viață primitiv. Un chinotehnician, însărcinat să facă un film propagandistic despre cocoșii de munte (Misiune de încredere), descoperă o realitate fabuloasă: oamenii vorbesc cu fiarele și păsările, cunosc dinainte vremea, după anumite semne oculte etc. Un pădurar, Bujor, om slobod care "văcuiește" în munți, știe multe despre misterele codrilor, dar ce știe ține "sub lacătă și peceți". Spirit religios, el se închină copacilor și folosește peșterile drept biserici. Când un urs atacă o vacă, el ucide ursul pentru a restabili o justiție. Acest nou Peceneaga știe să oprească vremea rea, apoi s-o dezlege, spre mirarea chinotehnicianului, care nu înțelege astfel de lucruri. Când pentru a-i mulțumi de ajutor, orășeanul vrea

să dea pădurarului un ceas, acesta nu-l primește, socotindu-l nefolositor. "Rânduiala vremii se făcea după alte semne și învoieli" notează, cu interes de etnograf, povestitorul. Prezența lui se simte de mai multe ori în text, ca și aceea a ascultătorului (spectatorului), de regulă un raționalist sceptic. E modul lui Voiculescu de a sugera existența celor două planuri: **miticul** și **realul**, **sacrul** și **profanul**, într-o încordată pândă.

În Pescarul Amin, tema este dusă mai departe. Realitatea magică nu mai este privită dinafară, cu tăgăduința și curiozitatea unui cercetător detașat, ci din interiorul ei. Amin, "domn peste pustietățile întristate", veghează peste balta împrejmuită și are sentimentul că numeroase fire îl leagă de peștii pe care se pregătește să-i prindă. Când brigadierul Fistic și delegatul vor să folosească dinamita pentru a ucide morunul ce s-a strecurat în baltă, Amin se opune și sparge barajul, pierind în larg odată cu valul de pești, luat în piept de morunul fabulos. Acesta este scenariul realist al nuvelei, subiectul profan. În al doilea plan este sugerată relația totemică dintre pescarul Amin și morunul rătăcit în bulboană. Câteva semne anticipează această legătură posibilă în lumea magicului. Amin are ceva de amfibie în alcătuirea lui, ieșit din apă trupul lui fără păr se zvântă imediat, pielea tăbăcită de soare și de apă are încrustături de forma solzilor, tălpile și palmele sunt late, ca niște lopeți. El vede, în plus, prin apă și, pus să vegheze deasupra barajului, poate distinge până la fundul bălții mișcarea peștilor. În clipa în care descoperă morunul, pescarul intră într-o stare de agitație. Amin crede că morunul rătăcit e strămoșul său ("legendarul") de care i se povestise și se simte atras irezistibil de "duhul obârșiei veșnice", de "cotloanele zămislirilor dintâi". El trăiește acum numai pe planul **închipuirii** ("celălalt mare izvor al vieții" - notează prozatorul), abandonând fapta, "lucrarea" (**realul**). Explicațiile care însoțesc această prefacere sunt de un ermetism solemn, ca transcrierea unui ritual în limbajul sărac al prozei: "Se scrută singur: simțea că trece într-o altă adâncă prefacere. Nu mai avea nimic de-a face cu fapta, cu lucrarea...De acum se închina cugetelor, odihnei în gânduri... Ca bunicul... Oare îmbătrânise așa, dintr-odată? Se cercetă: poate! Dar, oricum, această bătrânețe se arăta cu totul nouă, **un alt chip al vieții**... O îmbogățire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi și înainte, o scumpă atotînțelegere, o dezinteresare împărătească, o

nepăsare plutind binevoitor deasupra tuturor. Bătrâneţe grea de har şi puteri, dezbărate de carne, strânse, încordate în ele însele ca pentru o înălţare. Cum putea fi bătrâneţe, când se simţea gâlgâind în el ca sucul uriaş a mii şi mii de alte vieţi stoarse într-o clipă de tot ce aveau mai tare şi mai preţios în ele ca să i se dăruiască lui. Acum înţelegea deplin: viaţa nu este nici ziua de azi, nici mâine, nici anul întreg. Vieţii adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieşte timpul într-o lacrimă, ca de spirit. Clipa când, copil, a scos singur întâiul peşte, un crap de două ori mai mare decât el. Clipa când, într-o noapte, aplecat pe gura bunicului să-i audă şoaptele, acesta, cu un oftat ce a încremenit vremile, şi-a dat sufletul chiar în sufletul lui. Clipele astea nu sunt timp, n-au să moară niciodată..."

Frazele acestea oraculare vor să spună că în prezenţa morunului, semn al unei înrudiri ce urcă la rădăcinile fiinţei, pescarul trece printr-o criză magică: dintr-un om al faptei, el devine un om al cugetului. Fundul bulboanei se transformă atunci într-un paradis în care Amin reintră lăsând afară timpul. Finalul apoteotic sugerează această întoarcere a pescarului în mediul strămoşilor săi (soluţie fantastică, creată pe un echivoc):

"Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces, dintotdeauna, omul".

Echivocul este premeditat. Autorul nu vrea să precizeze dacă Amin, făcând o spărtură în gard, a fost surprins de şuvoi sau n-a vrut să se dea la o parte din calea peştilor conduşi de teribilul morun. Mai mult, insistă asupra neputinţei lui de a da o explicaţie ("Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp?"), fugind de-o justificare care să stingă misterul acestei întâmplări. Nuvela se menţine, prin aceasta, în linia fantasticului, deşi sunt numeroase detaliile care o situau, până aici, când în planul realismului, când în acela al miraculosului. O scenă tipică pentru această indecizie calculată este aceea care aduce vestea preschimbării somnului în morun. La început, pescarii cred că "nămestia", "jigadina" care s-a pripăşit în baltă este un somn, peşte prădător. Amin recurge la toate vicleşugurile pentru a-l prinde şi, neputând, se întristează. Un fel de nebunie îl împinge până acolo încât să-şi bage un picior în apă, ca

momeală. Dedulcit la carne de om, somnul ar putea să iasă la suprafață. O ultimă încercare de a-l prinde cu năvodul duce la concluzia că "dihania" e, în fapt, un morun, lucru neverosimil pentru mulți, întrucât morunul nu stă niciodată în bălți. O primă explicație (realistă) este că peștele a fost prins de zăpoare și împins în baltă. Explicația mulțumește pe toți, în afara lui Amin. Pentru el morunul înseamnă altceva și apariția lui îi pare o nenorocire: "Nici el nu știe de ce. Poate dintr-o amintire uitată? În legătură cu ce-i povestise bunică-sa? Nu căuta să se dumirească. La ce bun? Și se întoarse la paza lui..."

Amin (și prin el povestitorul) respinge soluția realistă. Nu se grăbește însă să accepte nici justificarea supranaturală. În această clipă de indecizie, de ezitare între două planuri pătrunde (după teoria lui Tzvetan Todorov) fantasticul. Semnele lui sunt, deocamdată, inconsistente (o amintire uitată, o poveste spusă demult de bunica), urmate de refuzul protagonistului de a le tălmăci ("nu căuta să se dumirească"). Personajele trăiesc în registre diferite. Brigadierul (cel care dă explicația rațională, verosmilă) reprezintă glasul luciditătii și al realismului (nesatisfăcător pentru povestitor prin simplismul și duritatea lui). Amin este pe punctul de a se detașa de acest plan comun, în el s-a produs o imperceptibilă ruptură: "schimbarea din somn în morun - notează nuvelistul - îi atârna din ce în ce mai greu pe suflet". E primul semn al prefacerii prin care va trece. Amin va urma, dacă ținem discuția pe plan simbolic, drumul de la somn la morun, din sfera faptei el va intra în aceea tulbure, vrăjită a mitului. Excelent acest joc de nuanțe în povestirea lui Voiculescu, tehnician desăvârșit al fantasticului.

Interesul estetic pentru această povestire pescărească vine și din extraordinara sugestie a forfotei acvatice, din via senzație de fecunditate sălbatică. Preocupat de lucruri atât de subtile ca trecerea dintr-o realitate spirituală în alta, trăind spiritual în preajma miturilor năucitoare, Voiculescu nu-și pierde plăcerea de a înfățișa viața în elementaritatea ei sublimă. Comparația cu Sadoveanu nu-i zdrobitoare. Pescarul Amin poate fi socotit o variantă muntenească a Nopților de sânziene, de un fantastic ce vine și din concentrarea extraordinară de specii în lumea materiei:

"Inundația se trăsese... ținutul își lua din nou înfățișarea lui obișnuită. Gândurile se scuturau din volbura spumelor. Ieșeau plaure înflorite. Răsăreau ostroave cu lațele sălciișuri-

lor zbicite. Între ramurile gârlelor astâmpărate înverziseră plavii...Uscatul se despărțise de ape și își ridica țărmurile dintre brațele fluviului, care își părăsea prada. Satele ridicate pe podmoluri albeau dintre grădinile cu pometuri. Holde de stuf mălit își sculau din palânci moțurile înspicate. Cuci întârziați își isprăveau popasul în pădurile dobrogene și urcau, cântându-și numele, spre țară, pe urma celorlalte păsări călătoare. Dimpotrivă, cârduri de stârci și roate de berze se întorceau la loc pe meleagurile lor obișnuite, la smârcurile și mlaștinile rămase pe urma scăderii apelor. Și o undă de plăcere mângâie sufletul împovărat al paznicului. Delta renăștea la viață, cu visteriile doldora de pește".

În altă parte (**Amintiri despre pescuit**), el face un recensământ al peștilor de baltă și al mijloacelor de a-i prinde. Un popă lepros, care știe totul despre cegi, este priceput la meșteșugul setcilor. La Greaca se prind crapi, lini, plătici, șalăi, bibani, somotei, știuci, țipari, chefali, guvizi, lufari etc., uneori cu mijloace interzise cum este acela de a folosi gogoașe de pește cu sucuri veninoase. Pe malul Buzăului se prinde "cu ostic", un fel de furculiță mare. În năvod apar uneori și sirene, cum este o tânără văduvă de pescar care știe să arunce prostovolul și care sucește capul doftorului de plasă. Peste câtva timp, pescărița se înecă în Dunăre împreună cu un flăcău care voia s-o ducă în Bulgaria, iar doctorul își contină cercetările asupra feluritelor metode de a pescui.

Din seria povestirilor care dau roată miturilor, eresurilor, miraculosului păgân fac parte și **Sezon mort**, **Lostrița**, **Iubirea magică**, **Lacul rău**, **Lipitoarea**, **Ultimul Berevoi**, unele substanțiale, altele fără să depășească relatarea unui caz ieșit din comun (**Lacul rău**). **Sezon mort** este o nuvelă excepțională prin sugestia comuniunii între regnuri și prin ideea unei naturi în prada unei excitații colosale. Voiculescu își definește mai bine decât în alte narațiuni tehnica lui epică. Un prolog, întâi, care demarează greu (o discuție - în cazul de față - lâncezitoare, între vânători plictisiți de povești vânătorești). Locul crâșmei și al curților de han, unde se adună oamenii singuratici și vorbăreți (la Sadoveanu) îl ia aici salonul orășenesc plin de oameni îmbrăcați în jiletci și nevrozați de inactivitate. Povestirea este pentru ei o ieșire din starea de spleen. Un erou cineget mărturisește a fi fost în pragul sinuciderii când... Deschiderea s-a făcut, pregătirea ascultătorilor este

încheiată. Povestirea poate, deci, începe. Omul cu gânduri sinucigașe este smuls din plictiseala orașului și dus de amicul său Charles la o fazanerie situată nu departe de capitală, în inima unei păduri bătrâne. Fazaneria este un magnet teribil, păsările și animalele pădurii sunt atâțate, o lăcomie disperată împinge șobolanii, ciufii, huhurezii, vulpile, ereții etc. spre gardurile păzite de Simion și de câinele acestuia, Azor. Printr-o înșiruire lungă de specii Voiculescu dă senzația de forfotă, de șiretenie și de cruzime naturală. De la șerpii verzi de livezi până la cloncanii hoitari cu spinările albastre, toate soiurile de jivine și zburătoare sunt concentrate în aceste pagini. Curios, poezia lor vine din absența poeziei obișnuite la naratorii înzestrați cu darul descripției. Totul e rece și calculat în prezentarea valurilor de jivine tulburate de mirosurile fazaneriei. Câinele Azor dispare și, pe o noapte cu lună, Charles, naratorul și paznicul Simion îl descoperă pe fugar împerechiat cu o vulpe într-o poiană. Primul gest al pândarului este să-l împuște (gest semnificativ), însă ceilalți îl opresc. Câinele este adus la fazanerie și legat cu lanț, dar după un timp dispare cu lanț cu tot. În strategia povestirii aceasta este o scenă anticipativă. Ea anunță drama adevărată ce va urma. Pentru a o cunoaște, trebuie semnalată intrarea în scenă a unui alt personaj, nevasta pândarului Simion, femeie sprintenă și atrăgătoare. Charles, stăpânul fazaneriei, o disprețuiește la început, socotind-o hoață și murdară, dar într-o noapte el dispare și peste oarecare vreme este descoperit în aceeași poiană cu tânăra țărancă. Paznicul repetă gestul de a trage, dar este împiedicat și, peste câteva zile, când naratorul se duce în sat la casa lui Simion ca să cumpere de la acesta femeia, descoperă pielea roșcată a vulpii întinsă pe gard și pe nevastă cu obrajii învinețiți. Charles, bolnav de inlunație, se ridică din pat, iar Azor se întoarce, liniștit, la fazanerie. Acestea sunt elementele povestirii. Voiculescu pune la urmă pe ascultători să discute întâmplarea și să dea o explicație. Doctorul X (cel ce narează faptele) dă o justificare rațională, dar poate fi ea cea adevărată? "Nu sunt psiholog și mai puțin freudian, se scuză povestitorul. N-am căutat nici o explicație omenescului izbucnit în el și debordând peste artificialul ce-și impusese. Că a fost pilda câinelui care îl îndemnase la mezalianța cu o țărancă disprețuită până atunci, sau influența lunii, ori prea lunga abstinență la care se constrânsese, nu vreau să știu. Aventura

lui era pentru mine firească, și orice om mai ușuratic, adică normal, ar fi săvârșit-o de la început. Numai caracterul și ideile lui Charles au dat întorsătura ciudată pe care o luase întâmplării, foarte banală altfel. Cu asta, amicul n-a pierdut nimic în ochii mei. Ca și Azor, care a urmat apoi să fie rece, distant și serios ca și înainte de morganatica lui căsătorie, sfârși doctorul X... povestirea".

În realitate povestirea nu se sfârșește aici. Explicația nu este convingătoare, soluția pozitivă împuținează semnificația întâmplării. Paralelismul Azor-vulpe, Charles-țărancă rămâne tulburător. Substratul psihanalitic, îndepărtat din comentariu, nu e totuși de ignorat. Nici ideea de vrajă avansată pentru un moment; povestirea se încarcă de semnificații pe măsură ce deschide mai multe posibilități de interpretare. Unii comentatori au luat în serios finalul justificativ al narațiunii, zicând că, prin asemenea intervenții, Voiculescu vrea să discrediteze obscurantismul și să descurajeze pe cei care vor să dea o interpretare mistică acestor întâmplări senzaționale. Eroare. Voiculescu nu pune problema obscurantismului, a misticii populare, interesul lui merge spre un substrat magic în spiritualitatea țărănească, pe care nu se grăbește să-l aprobe sau să-l condamne. Mai important pentru el - și desigur pentru cititor - este felul în care se delimitează o anumită condiție umană în raport cu aceste credințe vechi. Menține, cu alte cuvinte, literatura într-o zonă de relații care interesează oricând, pentru că acesta este, în fond, obiectul și scopul ei.

Lostrița, din aceeași sferă de preocupări, este mai aproape de formula fabulosului popular. Voiculescu cercetează aici mitul cunoscut al Sirenei sau al Ondinei, existent și în folclorul românesc. Un flăcău de pe Bistrița, Aliman, se îndrăgostește de o lostriță care năluce prin bulboane. Vrăjit, flăcăul tânjește, se topește ca de boală și, după ce reușește odată s-o prindă, o scapă, păstrând în carne "o dezmierdare, ca un gust de departe". Exasperat, merge la un vraci și vraciul îi dă o lostriță lucrată în lemn (tema dublului). Pusă în apă, păpușa produce minuni: apa Bistriței vine mare și, provocând inundații, aduce de sus de la munte o plută pe care se află o fată care nu știe cum o cheamă, un fel de sălbatică picată într-o comunitate omenească. Între Aliman și frumoasa sălbatică izbucnește o mare dragoste, întreruptă de apariția mamei, o vrăjitoare de pe Bistrița de sus, despre care, iarăși, nimeni nu știe nimic. Bistrițeanca șoptește fetei vorbe adormitoare și, în

transă hipnotică, fata și mama pleacă, lăsând pe flăcău întristat. O pământeancă din sat pune ochii pe el și, cum treburile merg repede, se hotărăște nunta. În ziua cununiei, un băiețaș aduce veste că a reapărut lostrița și Aliman, trezit dintr-un somn ciudat, vrea s-o prindă și s-o mănânce la nunta lui. Apa este mare și, ispitit de lostrița care-l privește fix în ochi, flăcăul se afundă în bulboană și dispare... Potrivit obiceiului său, Voiculescu plasează înaintea povestirii un prolog despre diavol (inutil, dealtfel) și un epilog privitor la răspândirea sub formă de basm a întâmplării. Adaosurile și scorniturile cu care împodobesc localnicii povestea lui Aliman și a lostriței ar porni dintr-o acută "jinduire de întâmplări dincolo de fire". Foamea de fabulos naște, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punând miraculosul în condiții omenești. În interiorul acestui basm repovestit realistic există un sâmbure fantastic care introduce în narațiune un al treilea plan, tulburând pe cele dinainte: (planul real și cel supranatural). E vorba de apariția fetei (întruparea dorinței erotice) și de bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostrița însăși. Faptul că fata apare după ce dublul lostriței (păpușa de lemn descântată) este aruncat în apă mărește echivocul. Venirea, în fine, a mamei și reapariția lostriței sporesc această nehotărâre. În continuare povestirea capătă o desfășurare realistă. Etapele ei ar putea fi astfel figurate, dacă lăsăm deoparte prologul: **real** - (fascinația pentru un pește rar) - **miraculos** (iubirea dintre Aliman și fata sălbatică) - **real** cu slabe elemente de **miraculos** (reapare fascinația pentru lostriță sub forma hotărârii de a o distruge). Momentul capital, acela care dă povestirii profunzimea cea mai mare, este momentul fantastic, situat la confluența dintre două drumuri. Unul duce spre lumea neverosimilă a basmului, altul spre determinarea, cauzalitatea vieții obișnuite. Fantasticul reprezintă, aici, un popas, nu un capăt, ca dealtfel în toată nuvelistica lui Voiculescu.

Încercarea de a explica sacrul, magicul în chip profan, raționalist, cu ocolirea indeciziei fantasticului, se vede limpede în alte povestiri, în **În mijlocul lupilor**, de pildă, unde e vorba de un bătrân, numit Luparu, care în noaptea Sfântului Anton dă naratorului o probă de vrăjitorie elementară. Luparu poartă un cojoc cu miros usturoiat, arsenical, strigă într-o oală imitând urletul lupilor și din ochi varsă un fluid care paralizează haita înfometată. Sin-

gurul fragment care ridică povestirea deasupra unei corecte relatări etnografice este acela care înfățișează camera vrăjitorului, zugrăvită cu chipuri de lupi, mistreți, vulpi, cerbi și în mijlocul lor un om uriaș cu o bâtă în mână. Vrând să cerceteze desenele, naratorul este împiedicat, sugestie că taina vrăjitoriei este interzisă individului profan, sceptic. Povestirea nu este rea, dar nu mai atinge profunzimea din Pescarul Amin, Sezon mort și Lostrița. Voiculescu dă și o lămurire coerentă a fenomenului, zicând în final că văpaia din ochii Luparului (fluidul magic) reprezintă puterea de concentrare a omului, formidabila "activitate de duh": "magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger".

Un caz tragic de magie ni se arată în Ultimul Berevoi, povestire cu valoare simbolică, întrucât ea sugerează moartea miturilor. Un sat de munte este terorizat de un urs și, epuizând mijloacele obișnuite de represiune, țăranii apelează la un bătrân solomonar, Căciulă-împletită, coborâtor din tată în fiu dintr-o renumită familie de vrăjitori. Voiculescu face aici o descripție amănunțită a ritualului magic. Bătrânul adună obiectele de fier din sat (simboluri ale civilizației opresoare) și, întorcând pe oameni în epoca de lemn și de piatră, organizează o repetiție în vederea spectacolului final. Actul decisiv ar fi reînvierea duhului marelui taur al muntelui (arhitaurul) care să dea tăria lui urmașilor moleșiți de necredință și civilizație. Au loc jocuri, lupte, un fel de carnaval sălbatic cu scene de erotism păgân: taurul biruitor (un om deghizat) se împreună cu juncana mântuită (o femeie mascată cu o piele de vită) pentru a zămisli pruncul ucigător de fiare. Se înțelege că împreunarea rămâne o taină pentru toți. După repetiția cu oamenii, are loc alta, cu cireada de vite. Vraciul anină de un pom pielea unui urs pentru a trezi instinctul războinic al animalelor, însă animalele sunt placide, ochii lor nu arată mânie și hotărâre de luptă. Atins în orgoliu, vraciul cercetează duhurile altor Berevoi, înaintașii, și, edificat, îmbracă pielea ursului făcând gesturi amenințătoare spre cireadă. În fine, taurul (nu arhitaurul) se agită și, pornind în galop, trage după el turma de vaci care zdrobește pe omul-urs. Moarte simbolică, fierul (civilizația) reintră în drepturi, ultimul Berevoi se sacrifică pentru a salva prestigiul științei magice.

În alt loc (Schimnicul) e vorba de un lycantrop, părin-

tele Sofronie, paznic care dijmuiește turma mânăstrii. Desfășurarea epică este bună, cu intrigă inteligent polițienească. Cu Iubire magică ne întoarcem în lumea oierilor și ciubărarilor, trăitori într-o sărăcie "de preistorie". Un Onișor strânge aur aruncând o piele de berbec în râu ("o taină străveche care s-a pierdut"), un bătrân adună pe un vârf de cuțit puricii care nu-l lasă să doarmă pe orășeanul rătăcit în acest colț vechi de lume. Apare și o Margaretă, nora gazdei, de care omul civilizației se îndrăgostește fulgerător ("răscol sexual"), dar inutil, pentru că femeia e șireată, apare și dispare, ispitește și fuge. Îmbolnăvit, omul se duce la o vrăjitoare și aceasta îi destăinuie că Margareta e în realitate o vrăjitoare primejdioasă. Ni se descrie din nou o scenă de magie, din care nu lipsește scuiparea de trei ori în ochi. Alte trei insuflări, tăioase și reci, sunt plasate sub vintre, după care solicitantul e afumat cu buruieni rău mirositoare amestecate cu păr smuls de la fiare, în fine, vrăjitoarea îi face cu cuțitul semnul unei stele în dreptul inimii și-i dă la urmă, dintr-o oală ascunsă în pământ, un os. Descântecul cere ca osul să fie aruncat pe femeia vicleană, lucru pe care îndrăgostiul îl face și, atunci, minune: "Dar în clipa aceea se petrecu ceva cumplit. În fața mea sta o strigoaică cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare: nasul mâncat de ulcer; obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sânii tescuiți îi atârnau ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe cărcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea. Am răcnit ca un nebun. Și am smucit-o deodată la fugă, fără să mă mai uit îndărăt, părăsind toate acolo..." Explicația finală este necruțătoare în acest caz: "o psihoză excito-maniacală cu delir sistematizat". Misterul povestirii se pierde, rămâne doar faptul epic ca atare, bine narat de autor.

Mai stranie, de un straniu rațional ce amintește de Edgar Poe (a cărei temă o și reia Voiculescu) este Lipitoarea. Un adolescent cu fantezia înfierbântată este condus de o pasăre într-un loc unde află un cadavru. Anunțând autoritățile și revenind la locul dinainte, nu mai găsește nimic. Vedenie? Adolescentul retrăiește o întâmplare petrecută aidoma cu 100 de ani în urmă: bunicul său fusese omorât în locul unde el descoperise cadavrul. Locurile sunt bântuite de stafii (justificarea normală a unui fapt anor-

mal), însă adolescentul gândește altceva și anume că, într-un fel pe care nu-l lămurește, a trăit pentru o clipă în afară de timp. Voiculescu nu adâncește filosofic asemenea cazuri și nici nu caută o explicație psihologică. El se limitează să arate cum miturile tulbură existența indivizilor simpli, provocând uneori încurcături pe care mintea rațională nu poate să le descurce.

Un număr de povestiri pot intra în categoria eseului. Epica este chemată să ilustreze (ca la Odobescu) un subiect abordat întâi științific. Visul și vânătoarea sunt temele tratate în **Căprioara din vis**, unde divanul de înțelepți discută despre puterea prevestitoare a visului și despre manifestările artei cinegetice în arta propiu-zisă. Se citează poemul despre Ghilgameș, Platon și, în completare, se povestește o întâmplare (prologul domină aici epica propriu-zisă), unde se vede cum un sculptor este salvat de la îngheț de către câinii împrumutați de femeia pe care o iubea fără speranță, domnița Irina. Raportul dintre existență și literatură devine tema adevărată a altei povestiri, **Taina gorunului**, cu multe note sămănătoriste (dor de foc în vatră, de țuică fiartă, nadișancă, pipe din care se pufăie), dar și o intrigă ce aminește din nou de Poe. **Cărăbușul de aur** este chiar citat în text, și ce urmează este o variantă la mitul norocului. În loc de comori, căutătorul descoperă în scorbura unui copac un schelet care se dovedește a fi rămășițele unui tâlhar celebru, Gogolea. E de apreciat, în cazul acestor povestiri, ingeniozitatea epică, mai puțin simbolurile din subtext.

Simbolurile dispar cu totul sau îmbracă haină morală în ultima categorie a **Povestirilor** lui Voiculescu, aceea în care naratorul tinde să iasă din umbra miturilor, fără a reuși cu totul. **Proba**, **Capul de zimbru**, apoi un întreg ciclu călugăresc arată calități excepționale de născocitor epic. Un grec vârstnic, suspect de a fi încornorat de mai tânăra lui soție, se expune în vitrina unui magazin din centrul orașului împreună cu cele patru fete ale sale, dând celor neîncrezători în virtutea nevestei o probă irefutabilă: copiii au, ca și tatăl lor, șase degete la un picior (**Proba**). O piesă excepțională este **Capul de zimbru**, pe o temă ce a fost tratată și în proza rusească (Kuprin). E în discuție întâi (cunoaștem deja schema narativă) existențialismul, cu referințe la Kierkegaard, Heidegger și existența tragică, ananke etc., cam fără rost în text. Epica este însă excepțională. La cartierul general al unui regiment român sosește în vizită

un general german însoțit de colaboratorii lui. Din discuțiile ce urmează unei mese copioase reiese că un ofițer, contele K., pasionat filatelist, are o piesă rară: un cap de zimbru de 27 parale. Timbrul se află asupra lui și-l arată celor de față, apoi timbrul dispare fără urmă. Bănuiala este că cineva l-a ascuns. Toți, afară de un ofițer român, sunt dispuși să se lase a fi controlați. Recalcitrantul este amenințat, dar el preferă să fie mai bine împușcat de comandantul său decât să fie percheziționat. În fine, faptul nu se împlinește, în clipa în care comandantul ridică pistolul, apare chelnerul care strigă, salvator: "s-a găsit, s-a găsit". Capul de zimbru se lipise pe fundul unei farfurii și puțin lipsise ca el să fie opărit cu apă și aruncat la gunoi. Ofițerii, inclusiv cei străini, cred că la mijloc a fost mândria ofițerului și-l felicită. Însă căpitanul Tomuț, care preferase să moară, dă altă explicație, stupefiantă: în portofel el are un cap de zimbru asemănător, moștenire de la o mamă descinsă din boierimea moldoveană. Calm, cel care trecuse prin dura probă existențialistă, aruncă timbrul în foc strigând: "Tertium non datur". Narațiunea este desăvârșită ca tehnică și arată la Voiculescu un gust al povestirii pe care prozatorii mai noi l-au pierdut.

Din seria nuvelelor călugărești, două sunt substanțiale: **Chef la mânăstire** și **Ispitele părintelului Evtichie**. E vorba, în continuarea unei tradiții bogate a prozei noastre, de fanatism ortodox, misticism primitiv, de călugări care, vrând să scuipe diavolii, se umplu de bale etc. Ispitele părintelui Evtichie are o vervă boccacciană, la care se adaugă nota autohtonă de erezie și corupție. Cea de-a doua povestire e mai în sensul lui Hogaș și Sadoveanu, cu defilări de soiuri de mâncăruri aromate și pofte bisericești nesățioase. Voiculescu face și aluzii mai licențioase vorbind de un "fetișcan", ajutor nedefinit al starețului. Subiectele de acest fel vor fi dezvoltate în Zahei orbul. Povestirile aduc adesea soluții neprevăzute și încântă la lectură printr-un mod ingenios de a evita solemnitatea frazei, deși culoarea reținută și fluența propozițiilor dau un sentiment de demnitate stilistică. Nu toate Povestirile sunt la același nivel estetic. În afara celor citate ca fiind fără interes estetic, mai pot fi amintite Limanul, Moarte amânată (proză sămănătoaristă în stil Gârleanu) și chiar Fata din Java și Sakuntala despre care s-a spus că ar fi capodopere. Teza morală mi se pare aici mai puternică decât epica, amenințată (într-un caz) și de un pitoresc prea livresc. Însă, în ansam-

blu, proza este extraordinară, făcând încă o dată inutilă discuția despre temele urbane sau rurale, moderne sau tradiționale. V. Voiculescu recurge la un sincretism folcloric care-i permite să reactualizeze miturile fără a părea învechit și a sugera moartea lor socială, fără a face sociologism și etnografie. Interesul ce se observă în ultimii ani pentru proza fantastică nu este fără legătură cu apariția acestor Povestiri tulburătoare.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EUGEN IONESCU
(n.1909)

Născut la Slatina, la 26 noiembrie 1909. Tatăl era român, iar mama de origine franceză. Începe studiile în Franţa şi le termină în România (la liceul "Sf. Sava"). Licenţiat al Facultăţii de Litere şi Filosofie din Bucureşti. Profesor de limba franceză la câteva licee din Bucureşti. Publică, elev fiind, primele articole în Revista liceului Sf. Sava (1927-1928). Debutează, ca poet, în Bilete de papagal (1928) şi colaborează la Viaţa literară, Fapta, Zodiac, Axa, Floarea de foc, România literară, Ideea europeană, Discobolul, Facla, Meridiane, Păreri libere etc. cu foiletoane critice în genere negativiste, contestând mai toate valorile admise de critica timpului (Arghezi, Barbu, E. Lovinescu, Camil Petrescu etc. Volumul Nu (1934) însumează trei eseuri (despre Arghezi, Barbu, Camil Petrescu) dintr-o serie de "negaţiuni" pe care autorul o anunţase, iniţial, mult mai întinsă. Criticul mărturiseşte a face un exerciţiu de contestare, voind a dovedi că o opinie critică, dacă e sprijinită cu "vervă", ironie, siguranţă, aparenţă logică şi inflexibilă, şarjă polemică şi alte "praf uri în ochi", are şansa de a se impune. Demonstraţia e oricum posibilă, "argumentele" nu interesează. Ele se dizolvă în incandescenţa elocvenţei. Pe când scria studiul despre poezia lui Arghezi - spune Eugen Ionescu, într-un stil atât de vehement şi cu o siguranţă în ton atât de categorică - versurile pe care le nega au început să-i pară "neînchipuit de frumoase". Ce putea să facă în acest caz? "Nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate din studiu".

Eugen Ionescu revine, ulterior, asupra opiniilor lui. Foiletoanele din 1935-1937 (apărute în Facla şi în alte publicaţii) sunt mai obiective. Un articol din 1936: Generaţia în-pulbere (Facla, nr.1603) citează favorabil pe T. Arghezi, I. Barbu, L. Rebreanu, Camil Petrescu, L. Blaga, E. Lovinescu, T. Vianu etc. Eugen Ionescu a mai publicat în limba română un volum de poezii: Elegii pentru fiinţe mici (1931). În 1938 pleacă la Paris pentru a pregăti o teză de doctorat despre ideea păcatului şi a morţii în poezia franceză după Baudelaire. Renunţă curând la teză. Se stabileşte definitiv în Franţa, dedicându-se, după război, teatrului. Prima din seria "antipieselor" sale (Cântăreaţa cheală) se joacă în 1950. Urmează: Lecţia (1951), Scaunele (1952), Rinocerii (1962), etc. şi pagini de jurnal: Journal

en miettes (1967), Présent, passé (1968). În 1970, Eugène Ionesco este ales membru al Academiei Franceze.

*

"Doamne, toate zidurile se clatină aici,
toate punțile se prăbușesc; toate glasurile
tac, totul se surpă. Suntem niște copii
caraghioși, părăsiți în această lume,
în această imensă casă care se dărâmă.
Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpușile...
Cu ce vorbe noi să strig să mă audă (?)...
Urletul meu e slab ca un suspin"...
(Nu, 1934)

Să zicem, pentru a simplifica lucrurile, că există în Nu și în celelalte eseuri din anii '30 două niveluri de contestație. Cel dintâi (de suprafață) sare în ochii cititorului care deschide din curiozitate cartea: eseistul nu este respectuos, cum ar trebui, față de marii poeți români, le caută mereu noduri în papură și, la drept vorbind, tânărul Ionescu nu admite nimic din cultura română. El scrie propoziții insuportabile despre trecutul acestei culturi și manifestă cel mai adânc scepticism în privința viitorului ei. Cum să-l iei în serios în acest caz? Cum să fii de partea lui când el scrie că, în fapt, cultura română nici nu există, că marele poet metafizic Arghezi este un simplu făcător de cuvinte, că originalul Ion Barbu este un mai tânăr făcător de versuri facil enigmatice? Cum? N-au dreptate, în acest caz, criticii serioși, învățați, care reproșează tânărului eseist lipsa de etică într-o profesiune (critica literară) în care imperativul etic este esențial? Au, evident, au tot dreptul să se supere și să demisioneze din juriul care a premiat această carte prea din cale afară de ireverențioasă (așa cum au procedat, și bine au făcut, domnii Vianu și Cioculescu!)?! Și, apoi, ce poți să spui despre un critic literar care declară la tot pasul că nu crede în misiunea criticii literare, că totul este un joc al inteligenței, că poți dovedi - cu puțină abilitate - că o carte este bună, după cum poți dovedi că aceeași carte este remarcabil proastă, la nevoie că este bună și proastă în același timp?!...

Cititorul acesta (nu cu necesitate mediocru, incult, conformist) este, în 1993, ca și în 1934, derutat, bănuitor, aproape convins, în cele din urmă, că eseistul deștept și șmecher vrea să-l ducă de nas. Îi vin în ajutor propozițiile acelea tăgăduitoare din discursul critic, acolo unde Eugen Ionescu, îndoindu-se de tot, se îndoiește, ca bun filosof, și de sine. Și, pe deasupra, se mai și contrazice, nu oricum, ci în chip flagrant, la lumina zilei. Eseistul zice o dată că poemele lui Arghezi sunt cât se poate de didactice, reci, lipsite de metafizică, apoi, deodată, aceleași poeme îi par **neînchipuit de frumoase!** Și atunci? Nu-i mai bine să te amuzi de gimnastica intelectuală a criticului și să-ți vezi, în continuare, de treburile tale? Jocurile minții sunt frumoase, cu condiția ca ele să nu abuzeze de prea multe pagini...

Lăsând la o parte reacțiile "cititorului aiurit", mai înțelegător și, deci, mai tolerant, poate, azi decât ieri față de astfel de negații inteligente, să vedem fondul problemei. Eugen Ionescu scrie o carte programatic negatoare, iritat de prudența criticii literare, de obediența ei față de valorile literaturii, de slaba ei pregătire teoretică și de lipsa ei de imaginație. El vrea să instaureze un nou climat critic și o nouă formă de analiză literară care, în esență, se opune impresionismului. Opera literară, zice în chip just eseistul, este un fapt de cultură, ea are o disciplină, o tehnică și o istorie ce nu pot fi trecute cu vederea. Impresionismul, fiind mai mult o atitudine temperamentală și neținând seama de principii, nu spune (nu poate spune) nimic despre aceste valori. E necesar, așadar, să folosim o altă cale de acces spre inima operei literare și anume aceea care reface "pe un drum invers, procesul de compoziție literară, descoperind, în cale, elemente anarhice sau indisolubile în incandescența lirismului". Trebuie abolit, în consecință, impresionismul ("critica românească s-a menținut, de fapt, în apele poemului în proză și în jocuri de-a stilistica") și trebuie cultivată o neîncredere programatică față de valorile consacrate. Hotărât să reformeze critica românească, Eugen Ionescu propune un ambițios program bazat pe vechile principii ale legislatorului Maiorescu: "E necesar un neojunimism critic. O noapte lungă, opacă, a urmat clipei de luciditate. Să nădăjduim că zorile reapar acum, cu noi"... Și, pentru a trece de la vorbă la

faptă, el propune un exercițiu de contestare a valorilor și o metodă adecvată de analiză.

Până aici nu se poate imputa nimic tânărului reformator. Negația în critică resuscitează, se știe, valoarea operei. Lauda perpetuă o atrofiază. Modelele trebuie, din când în când, supuse unei probe severe. Rezistă? E bine. Dacă nu, nu trebuie iertate. Lege dură, dar dreaptă. De multe ori asemenea lecturi rele au readus în actualitate opere intrate deja în somnul admirației generale. Eugen Ionescu pornește în această bătălie riscantă având în minte câteva principii teoretice. În ciuda a ceea ce spune despre sine (mă joc, lupt pentru satisfacția vanității mele și, încă o dată, de zece ori: nu am nici o convingere, nu sunt serios, nu mă luați în serios...), eseistul are idei precise despre poezie, crede în teoria mutației valorilor estetice și, în genere, vede just raportul dintre artă și filosofie, artă și morală... Eseistul nu trebuie crezut pe cuvânt: nu-i chiar așa de aiurit cum zice că este; jocurile îi nu merg la întâmplare.

Paradoxal este că aproape toate argumentele teoretice din eseurile despre Arghezi, Barbu, Camil Petrescu sunt, în esență, valabile. Aleg la întâmplare câteva. Cine n-ar subscrie și azi la ideea, de pildă, că "realitatea literară a emoției constă în unica valabilitate de coeziune organică a construcției"... sau la aceea că veritabila operă literară suportă. "orice optică și orice lumină care nu îi alterează, în nici un fel, substanța?" Dau mai departe peste definiția următoare, simplă, dar exactă: "arta are un deplin scop în sine: expresia de eliberare quasi fiziologică de emoție. Efectul îi este exterior și consecință". Când tânărul eseist atacă Retorica în poezie, el merge, iarăși, în sensul modernității. Iată cât de serios poate fi neseriosul tânăr când desparte lirismul de discursivitate: "Orice element retoric, în intuiția lirică, anarhic, constituie încălcarea, nefericită, a două tehnici: raționamentul, abstracție și poezia, imagine. Retorica prespune, prin definiție, o teză, tendințonism, voliționе. Poezia nu urmărește nimic. Ea cunoaște liric, vizionează, contemplă. Discursivitatea - hibrid - introdusă în tehnica liricii - este morală sau filosofantă - denaturând, prin urmare, esența pură a poeziei. Retorica este tot ce înseamnă negație a imaginii, a intuiției, a elipsei. Că în discurs există imagini, momente lirice, înseamnă că poezia

se eliberează, în acele momente numai, de reflexiune sau silogistică. De aceea, atât de des, în teatru sau în romantică (unde s-au confundat planurile) retoricul anulează sau copleşeşte esteticul, intuiţia lirică".

La fel de inspirat este criticul atunci când vorbeşte de pitoresc şi alegorism sau când defineşte sfera metafizicului în poezie: "poezia nu poate fi gândire metafizică, ci intuiţie metafizică"....Să reţinem şi această propoziţie: "hermetismul este un compromis între tăcere şi expresie".

Teoriile sunt bune, în privinţa judecăţilor critice sunt însă multe de spus. Dar mai trebuie zis ceva când criticul însuşi, după un număr de pagini negatoare, revine asupra judecăţilor sale şi spune, cu sinceritate, că s-a înşelat, că nu crede ceea ce spune şi, ne roagă frumos, să nu-l credem nici noi pe el? Parcă nu mai trebuie zis nimic... Nimic altceva decât că exemplele din Arghezi, Barbu şi alţi autori români nu prea se potrivesc cu teoriile juste care le preced. La drept vorbind, nu se potrivesc deloc. Când citează versurile din poemul Duhovnicească, spre a arăta cât de ridicole sunt, versurile - ce curios! - nu par deloc ridicole. Dimpotrivă, sunt uluitoare, sunetul lor este plin, retorica (există, indiscutabil, o retorică interioară, orice poezie are o retorică a ei, chiar şi poezia care atacă vehement retorica sfârşeşte prin a-şi construi o retorică a negaţiei retorice!) se pierde în muzica extraordinară a versului. Arghezi este, în conştiinţa criticii româneşti de ieri şi de azi, un mare poet. Poate cel mai mare poet al acestui secol. Atacurile inteligente ale tânărului eseist n-au reuşit să-l doboare. Când citim, azi, eseul lui Eugen Ionescu observăm că negaţia lui se menţine în plan estetic. Şi, până la urmă, nu-i cu totul absurdă, din moment ce criticul încearcă să descopere punctele slabe ale discursului liric, clipele de oboseală ale unei extraordinare imaginaţii, ticurile verbale, incongruenţele care există până şi la Shakespeare. Numai când, în nişte trufaşe concluzii, decide că poezia lui Arghezi, în totalitatea ei, eşuează în grandilocvenţă, sonoritate goală, pompă şi pitoresc facil, numai atunci, zic, spiritul nostru, contrariat, uluit, se retrage ca din faţa unei crude, absurde sancţiuni. Dar spiritul contrariat de atâta cruzime tinerească n-are timp să se indigneze prea mult.

Căci, înainte de a se indigna, vine autorul (Eugen Ionescu) și declară că nu-i adevărat, că se amuză, că poemele pe care le-a demontat cu atâta obstinație îi par **neînchipuit de frumoase**, acum după ce le-a făcut zob. Mai poți să te superi pe el, mai ai tăria să-i dovedești că n-are dreptate în negațiunile lui? Omenește este să zic nu, n-ai nici voința, nici tăria să dovedești că eseistul greșește în aprecierile sale. Dar, atenție, eseistul care se pocăiește atât de sincer revine asupra jurămintelor sale. El neagă ceea ce a scris, apoi mai neagă și ceea ce a negat. Cu Eugen Ionescu nu-i nimic sigur. Discursul lui își schimbă de mai multe ori vocea, după cum își schimbă convingerile. El este dominat nu de stare, ci de stări și, se știe, stările se schimbă des. Aici e ferm și zice despre o carte că este aproape o capodoperă (despre **Maitreyi**), colo (peste câteva pagini) este decepționat, cartea îi pare mediocră și, în consecință, o neagă cu vehemență. Pentru a împăca teza cu antiteza ei fabrică o teorie despre **identitatea contrariilor**, zicând, în esență, că orice idee poate fi avansată în critică dacă este bine susținută. În această ultimă opinie se contrazice cu principiul moral riguros (**neo-junimismul**) recomandat la începutul cărții. Ce are a face! Contradicția este o formă a vivacității spiritului. Totul este să te contrazici frumos, cu inteligență. Și, dacă acceptăm acest sofism, să recunoaștem că Eugen Ionescu se contrazice frumos, inteligent, cu multă imaginație. Discursul lui merge repede într-o direcție (o direcție a ideii), apoi, brusc, o ia în sens contrar: tot repede, tot hotărât, în mare vervă, cu o inocență atât de frumos jucată încât aproape că te convinge.

Nu este, din acest punct de vedere, o carte foarte originală. E, poate, pentru prima oară în cultura română când un tânăr apare în fața publicului așa cum este sau cum vrea să pară (faptul n-are importanță, în definitiv e cam același lucru): serios, foarte serios și foarte neserios în același timp, ferm, hotărât să revigoreze moralmente critica literară și dezamăgit, neîncrezător în critica literară... El începe un discurs în tonuri sumbre, apoi se plictisește și intercalează în demonstrație un jurnal în care vedem că este obsedat de moarte și scârbit total de literatură. Își întărește, aici, glasul pentru ca negația valorilor să fie mai convingătoare și îl vedem, ceva mai încolo, cu glasul stins,

sprijinindu-se de umbre, confuz, înspăimântat de existență... Discursul critic își pierde, programatic, coerența obișnuită. Sau, spre a judeca în termeni ionescieni, coerența stă în incoerența lui deliberată. Ionescu nu vrea să facă abstracție, în critică, de el însuși. Înaintea obiectului care trebuie asumat, explicat, negat, reabilitat stă subiectul care, în același timp, trăiește dramele lui. Cum se poate face abstracție de ele? De aceea primul eseu din Nu are un titlu așa de înfumurat: Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu... Să se țină bine minte, să nu existe vreo ezitare: înainte de Tudor Arghezi, Barbu și ceilalți, este un eu care nu se retrage rușinat din discursul critic, nu poate, în fapt, să se retragă: "adevărul este că nu putem ieși din pielea noastră. Ce ne preocupă în opera de artă - dar ce constituie chiar opera de artă - este întruchiparea unei anumnite configurații emoționale"... Dacă este așa - și este, negreșit criticul nu trebuie, nu poate să tacă în discursul critic. Nu poate ieși din pielea lui. Ionescu riscă să fie impertinent, înfumurat, cabotin, fie ce-o fi, dar să nu se omită pe sine din eseul pe care tocmai îl scrie. Încalcă toate regulile demonstrației, strică jocurile, nu-i pasă, în definitiv, de nimic: vocea lui trebuie să se exprime în texte, ființa lui interioară (cu luminile și întunericul ei) nu poate rămâne pe margine. Discursul critic devine, atunci, altceva decât eram obișnuiți să fie: un jurnal în care totul se amestecă, pentru că tot ceea ce ține de ființa interioară a eseistului are drept la expresie. Criticul nu comunică simple idei, opțiuni, judecăți, se comunică pe sine odată cu ideile, opțiunile... Ideea nu vine niciodată în stare pură. Vine însoțită de ceea ce a pus în ea subiectul care o gândește.

Se vorbește în chip curent de strategia criticilor, de modul lor special de a se apropia de opera literară și de a o asuma. Eugen Ionescu nu se socotește critic literar și nici nu vrea să fie judecat ca atare de alții. El scrie, totuși, cronici literare, are opinii despre cărți, pune un mare semn de întrebare în fața valorilor literare, propune chiar un program radical de revalorizare a literaturii din trecut și a literaturii ce se face sub ochii săi, el este, deci, cu sau fără voie, critic literar și are, în consecință, o strategie. Cel mai ionescian răspuns la această complicată chestiune ar fi: strategia lui Eugen Ionescu constă în a nu

avea, deliberat, nici o strategie. Răspuns care nu-i departe de adevăr. Eseistul nu respectă, am remarcat deja, nici un plan tactic și, cu toate că propune o metodă de analiză, n-are propriu-zis o metodă. Unii învăluiesc întâi opera. O tatonează de departe, o străbat cu privirea, o apropie și o îndepărtează cu meșteșug. Mulți rămân, în fapt, în anticamera ei. Nu merg mai departe. Contemplarea de departe a operei este suficientă. Alții se instalează, de la început, în inima operei literare și nu mai ies de acolo decât la sfârșitul studiului. Ceea ce este în afara operei nu-i interesează. Nici o relație, deci, cu universul care poartă opera. Dar Ionescu, radicalul, revoltatul, nestăpânitul, imprevizibilul Ionescu? Ionescu are, întâi, câteva modele negative (la drept vorbind, în Nu există numai modele negative: toți criticii români cu excepția lui Maiorescu). Le-a întrupat într-un personaj comic: criticul Berembest. Acesta face parte, îmi dau seama, din speța aceea pe care Nietzsche o numea a **ignoranților specializați**. Berembest este, cu alte cuvinte, savant. El pretinde că, printr-o metodă adecvată, poate ajunge la o "perfectă, totală cuprindere a substanței"... Berembest bănuiește că în orice carte se ascunde un posibil geniu, de aceea este plin de curtoazie, iar când nu are această bănuială devine obraznic. Este dogmatic și are în cap numai prejudecăți. Berembest este, în fapt, un om stupid, un individ, adică, pentru care realitatea este mereu opacă.

Mai este, apoi, **criticul debonar**, detestat cu cordialitate de Eugen Ionescu. Îi opune tipul **criticului negativist**: "aer inteligent (...), competent, subtil, șmecher și profund, un aer de nu mă trageți pe mine pe sfoară cu una, cu două", "**j'en ai vu bien d'autres**". Autorul lui Nu face parte din această familie de spirite. Dar, încă o dată, nu trebuie să jurăm pe ceea ce spune autorul. Ne-a păcălit de prea multe ori ca să nu fim bănuitori. Adevărul este (cât adevăr poate fi în astfel de situații!) că tânărul Eugen Ionescu nu prea pune mare preț pe strategiile criticii. Nu-i, cum s-ar cuveni, prudent față de valorile estetice, nu manifestă nici un fel de curtoazie față de modele și nu învârte de nouă ori limba în gură, cum recomandă filosofii, înainte de a da o judecată despre cartea ce-i stă, plină de promisiuni, în față. Strategia lui, dacă admitem că este una, este să atace rapid, pe față, cu toate armele, fără

politeţuri, fără menajamente. Articolul despre Tudor Arghezi începe astfel: "Critica poeziei argheziene se cere riguros şi aspru sancţionată...". Cel despre Ion Barbu se deschide, iarăşi, cu o declaraţie de război. Deschidere totdeauna ostilă, provocatoare. Între critic şi opera literară se află un spaţiu de prejudecăţi ce trebuie eliberat. Spaţiul ocupat, se înţelege, de dogmele, conformismele, prostiile criticii literare. Eugen Ionescu duce o bătălie dură pentru degajarea acestui câmp ce interzice accesul la opera literară. Pentru a avea o bună privire asupra ei trebuie scoasă întâi din captivitatea falselor interpretări. Prin aceasta Eugen Ionescu se apropie de strategia lui Maiorescu, criticul legislator de care ţine seama şi al cărui program vrea să-l reînvie. Legislatorul (Maiorescu) scrie vestitele lui articole polemice pentru a îndepărta "neadevărurile" din preajma operei literare, acelea care împiedică justa ei înţelegere şi apreciere. Eugen Ionescu procedează, până la un punct, în acelaşi fel: consumă energiile spiritului său critic pentru a combate pe criticii care înţeleg îngust şi judecă strâmb. Uneori (cazul poeziei lui Arghezi) pătrunde şi în teritoriul operei şi face analiza doveditoare pe care o promite. Dar, de regulă, după ce a nimicit, ca Ulise, pe peţitorii din curtea operei literare, se linişteşte. A obosit, s-a plictisit, nu mai are chef să intre în camera Penelopei. La ce bun? Are, deodată, gustul zădărniciei. Victoria îl costă enorm pe tânărul războinic: victoria reprezintă anticamera disperării. Nu-i mai place, atunci, nimic. Nimic nu mai are preţ: nici peţitorii hăcuiţi din curte, nici fidela Penelopa, nici legile esteticii, nici chiar adevărul. Criticul dă înapoi în aceste circumstanţe. E în stare să ceară tuturor iertare, să se umilească (dar nu prea mult, la acest punct este încă reţinut), să declare că n-a vrut decât să se joace. Numai că peţitorii nu mai pot primi aceste sincere regrete. Ei sunt nişte oameni foarte tăcuţi... Disperarea criticului victorios creşte. Încă o victorie, două, ca acestea, şi el va cunoaşte o triumfătoare înfrângere.

Iată, dar, scenariul critic al lui Eugen Ionescu, iată durata şi ritmurile demersului său determiante, cred, de două forţe ale spiritului: (1) o revoltă totală, necondiţionată, intratabilă, cu dorinţa de a nimici obiectul ce intră în câmpul său de vederi, după care urmează, invariabil, (2) o retragere, o îndoială fundamentală, o oboseală şi un refu-

giu în metafizică. Tendința este, acum și aici, să refacă obiectul transformat în bucăți, zdrobit cu atâta poftă și atâta inteligentă cruzime. Criticul devine tolerant, declară că este chiar încântat de poemul sau romanul pe care le contestase cu atâta zel.

Există, vreau să spun, cel puțin două discursuri în discursul critic al lui Eugen Ionescu din faza Nu: unul bătăios, exploziv, coerent, cu o frază rapidă și penetrantă, dominat de o simpatică, tinerească trufie, altul domolit, hrănit de regrete și decis să repare ceea ce a distrus cel dintâi. După care urmează, din nou, discursul războinic, vanitos la culme... Un discurs neterminat. Eugen Ionescu nu-i omul care să ducă lucrurile până la capăt. Poate din convingerea că lucrurile n-au, niciodată, un singur capăt.

În acest fel putem explica rupturile, denivelările, contradicțiile (și câte mai sunt!) din discursul ionescian. Și tot astfel ritmurile lui variate, distonante, aș zice chiar: obstinația lui de a nu fi coerent, egal cu sine, convingător: oroarea lui de a fi serios și solemn. Solemnitatea nu-i un ideal pentru criticul Eugen Ionescu. Când discursul devine mai grav și atacă ideile înalte, atunci criticul introduce o notă înveselitoare, evadează din temă, schimbă ritmul ideilor, coboară sau urcă până la stridență vocea... Râde, pur și simplu, numai și numai ca să ne îndepărteze (și să se separe el însuși) de tema serioasă. Și, apoi, nu scrie deloc frumos (frumos în sensul obișnuit). Articolul este dezlânat, propoziția este de-o alarmantă simplitate, nici vorbă de stil figurat, de metafore plăcute... Ionescu lasă impresia că evită dinadins fraza muzicală, rupe discursul, sparge unitatea demonstrației numai pentru a nu fi suspectat de calofilie (un cuvânt ruşions pentru generația care debutează în anii '30). Și, totuși, Nu este o carte admirabil scrisă. O carte de eseuri ce se citește cu plăcere. Ca un roman, cum se zice de regulă. O mare vervă bufonă, o imaginație critică neobișnuită există în aceste discursuri demolatoare. Este, întâi, precizia limbii și este frumusețea care vine din această precizie. Cuvintele nu parazitează în text, fraza nu se întinde mai mult decât trebuie. Există, apoi, o anumită oralitate a stilului, o agerime a gândului, un curaj de a spune totul și de a parcurge drumul invers, umilit, pocăit, cu sentimentul că i se cuvine și această umilință și această pocăință.

Stilul confesiunii se acomodează acestor imprevizibile răsturnări de perspectivă: este, în orice situație, firesc, fără pretenții literare, lipsit de solemnitatea cuvenită, de podoabele aproape inevitabile când este vorba de artă... Iată modul glumeț de a discredita un comentator entuziast și pretențios: Dl. Sterian manifestă un "entuziasm de reacredință, ortodox, izmenit și grațios ca o vacă cu umbrelă". Izmenit în limba română e un cuvânt de suburbie, foarte colorat. Vaca cu umbrelă este o imagine suprarealistă. Sau: același critic izmenit vrea să explice poezia balcanicului Ion Barbu prin conceptele creștine. Eugen Ionescu prinde șmecheria și-o traduce în stilul său: Dl. Sterian s-a străduit "să tragă de turul nădragilor pe oaia turcească Ion Barbu din Isarlâk pe pământ creștin. Dl. Paul Sterian a rămas însă cu turul nădragilor (turcești) în mână..."Stilul unui comediograf inteligent, s-a spus. Poate, dar trebuie precizat înainte de orice că stilul este adaptat mereu stării ce stă în spatele cuvintelor: ultimativ, apoi, deodată, sarcastic, batjocoritor, cu premeditare neserios. Vocația dramatică a lui Eugen Ionescu poate fi descelată și în această continuă mișcare a discursului critic. Dar până să anunțe pe viitorul dramaturg, eseurile din 1934 confirmă un original critic literar care strică jocurile criticii literare și privește în două feluri marile modele ale literaturii: o dată cu o excesivă severitate, a doua oară cu o excesivă veselie. Pe care să-l crezi? Adevărul este că nu ai încotro: trebuie să-i admiți pe amândoi, pentru că în ambele ipostaze eseul este strălucitor.

Înainte de a fi un jurnal de idei, Nu este jurnalul unei crize spirituale și morale. Este latura, după părerea mea, cea mai profundă a cărții. Aceea pe care comentatorii de ieri și de azi n-au văzut-o sau, dacă au văzut-o, nu i-au dat importanță. Ea anunță, am impresia, pe Eugen Ionescu de azi: cel din Regele se stinge și din tulburătoarele sale jurnale. Citesc, recitesc Nu și, dincolo de zgomotul și de furia de suprafață a eseului, prind din ce în ce mai limpede altfel de sunete, aud o altă voce: e vocea din adâncurile textului, e contestația profundă, mesajul latent. Acolo, sus, la suprafață, la lumina zilei, criticul zburdă, lovește în dreapta și în stânga, contestă cu mare poftă, manifestă chiar o irepresibilă bucurie de a fi luat în

seamă, de a fi altfel decât toți. Dar, încet, încet, acest discurs victorios, insolent, imperativ se destramă. O altă parte a ființei se exprimă paralel în comentarii capricioase și această parte tinde să-și creeze propriul discurs. Un discurs al neliniștii, un discurs - nu ezit să scriu - de ordin metafizic. Obiectul lui nu mai este propriu-zis literatura, obiectul lui copleșitor devine existența. Iar în limita existenței așteaptă, precipitată, moartea. Iată adevărata temă a jurnalului ionescian. Și, în legătură cu ea, discursul pe care Eugen Ionescu n-a încetat să-l scrie, să-l aproximeze din 1934 până astăzi. Dacă este de descoperit o continuitate în scrisul lui Eugen Ionescu (cel din limba română și cel din limba franceză) aici trebuie să-l căutăm: în voința și în disperarea de a cuprinde inexplicabilul din existență, în ambiția și în tristețea lui de a supune judecății raționale iraționalitatea morții.

Nu reprezintă mome tul când această fundamentală temă iese cu violență la suprafață. O temă care nu vine singură: ea antrenează altele, tot atât de grave, ireconciliabile pentru spirit. Când tânărul eseist scrie, negru pe alb, în 1934, că trăiește "între două punți", nu prea se înțelege la început ce vrea să spună. Apoi vedem că imaginea capătă un sens, acoperă o realitate interioară angoasantă. Eseistul se gândește pe sine într-un spațiu de cultură și într-o condiție de existență pe care le găsește inacceptabile. Din două motive cel puțin: ca scriitor într-o cultură pe care el o socotește marginală și fără șanse de a-și schimba statutul și, mai grav, ca ființă într-un univers care s-a constituit fără participarea lui. Mai simplu și mai omenește spus: ca ființă care are tristul privilegiu de a ști că moare. De cincizeci de ani de când scrie, Eugen Ionescu nu încetează să pună în discuție acest trist, foarte trist privilegiu al omului printre viețuitoarele universului. În Nu criza (teama) lui se manifestă în chipul arătat înainte printr-o orbească răzvrătire care ia toate formele posibile.

Dar, mai întâi, este condiția lui de scriitor într-o cultură de care se îndoiește. Sunt în Nu remarci foarte usturătoare despre cultura română și, în genere, despre spiritualitatea țării în care eseistul s-a născut și a cărei limbă o mânuie, în scris, cu mare pricepere. Este aproape inutil să dovedesc că Eugen Ionescu greșește, că este nedrept față de o cultură care și-a depășit repede (încă din

secolul al XIX-lea), odată cu apariția unui mare poet (Eminescu), condiția de marginalitate. Nu despre acest fapt este, acum, vorba, ci de criza pe care o trăiește tânărul scriitor în anii '30, la începutul unei cariere pe care el a curmat-o brusc printr-un act de opțiune radicală. Când scrie eseurile sale despre Arghezi, Barbu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu are exasperanta convingere că el scrie într-o limbă care nu are circulație mare și că ceea ce scrie e sortit să rămână necunoscut în Europa. Citește într-un roman al lui Aldous Huxley o frază în care românii sunt puși între letoni și laponi. Citește și, deodată, înțelege: dacă voi deveni cel mai mare critic român, asta înseamnă că Huxley (sau altcineva, un european) "mă va așeza tot printre artiștii letoni și laponi". "Să fii o rudă săracă a intelectualității europene!", notează el cu spaimă. Tocmai asta nu vrea, tocmai condiția aceasta îl scoate din minți. Și are, deodată, revelația unei fatalități: "Am să mor fără să fi jucat un rol pe scena europeană, care se va nimici fără ajutorul meu!" Propoziții de două ori profetice: O dată că Eugen Ionescu ajunge în cele din urmă să joace un rol, și încă un mare rol, pe scena europeană și, în al doilea rând, că are sentimentul că cultura europeană este sortită distrugerii. Se va **nimici fără ajutorul meu**: cum să traducem acește cuvinte? Sper că Eugen Ionescu este, la acest punct măcar, un profet mincinos.

Criticul își manifestă, apoi, neîncrederea totală în valorile pe care le-a învățat la școală (școala românească), spune chiar că are o neîncredere inițială față de operele, personalitățile culturii în care se pregătește, totuși, să intre. Sentimentul meu patriotic este adânc lovit de scepticismul eseistului, dar devine mai liniștit când citesc câteva fraze mai încolo că eseistul se îndoiește "integral de orice valori umane." Dacă este așa - și eseistul va dovedi că este, dovadă **hugoliada** lui - atunci nu fac nici un efort să-l conving că operele românești (inclusiv acest fermecător Nu) merită încredere, puțină măcar... Trec peste considerațiile grăbite, foarte grăbite ale criticului despre specificul și despre substanța românească. Aș zice doar că substanța, specificul unei spiritualități merită mai multă atenție. Nu le putem lămuri în două-trei fraze vesele. Sunt, în schimb, foarte atent la însemnările care angajează într-un chip sau altul destinul tânărului critic. La sfârșitul

unui paragraf din **Fals itinerar critic**, el recomandă, de pildă, ca literații români să renunțe la autohtonism. "Trebuie să fim francezi". În ce-l privește, s-a ținut de cuvânt. A devenit nu numai francez (ceea ce și era, în fapt, prin mamă și prin educație), dar chiar un mare scriitor francez. Eu continui să cred că Eugen Ionescu este și un mare scriitor român prin tinerețile, teribilistele și fermecătoarele lui negațiuni din 1934 și prin foiletoanele publicate în revistele românești până la plecarea lui în Franța. El neagă, știu, această apartenență. Am citit în jurnalele de mai târziu (în **Journal en miettes** sau în **Passé présent...**, nu mai știu exact unde) declarații foarte categorice în această privință. Mai știu însă că personalitatea (și opera) unui creator se constituie nu numai din ceea ce el acceptă, dar și din ceea ce el refuză. Nu trebuie prea multă filosofie pentru a recunoaște că suntem uneori mai puternic determinați de ceea ce nu vrem să ne determine. Eșecurile noastre pot fi tot atât de reprezentative ca și izbânzile noastre.

Ideea lui Eugen Ionescu este că, dacă profesorul său de estetică Mihail Dragomirescu (pe care, altminteri, nu ezită să-l ridiculizeze) ar fi trăit în altă țară, "ar fi fost poate un Hegel". Presupunere imposibil de dovedit. Dar să-l lăsăm deoparte pe Mihail Dragomirescu. Citim în discursul final (la propriu un discurs: "Doamnelor și Domnilor") din **Nu**: "Dacă eram francez, eram poate genial". Ionescu scrie această frază într-un text esențialmente ironic, bășcălios, plin de veselie și de previziuni sumbre, menit să explice cititorilor lui de ce a scris ceea ce a scris și, mai ales, cum scrie. Să lăsăm deoparte justificările pline de fine bufonerii, să reflectăm o clipă la fraza pe care o scrie cu o teribilă dezinvoltură: **dacă eram francez, eram poate genial**. Era, atunci (eu cred că este și astăzi) scriitor român, cum și recunoaște, dealtfel, cu mare măduf: "cu alte cuvinte nu țin să fiu grav și nici nu aș putea, de vreme ce fac parte, de bine, de rău, din cultura românească". Face, în mod sigur, dar nu înțeleg de ce acest fapt îl împiedică să aibă acces la gravitate. Nu cred deloc că românii sunt condamnați la neseriozitate. Sunt și ei, ca toți ceilalți europeni, când serioși, gravi, când veseli și ironici. Și, apoi, n-a spus unul dintre ei (nu altcineva decât Eugène Ionesco) că ironia este prima formă a li-

bertății, comedia e anticamera tragediei?

Dacă eram francez!... sugerează o opțiune eșuată, o dorință înăbușită, o fatalitate asumată și o rană deschisă. Curând se dovedește, totuși, că fatalitatea nu-i asumată, că destinul poate fi încă determinat, că, stând între două punți, tânărul scriitor se hotărăște într-o zi să aleagă. "Sunt omul începuturilor", sună o mică frază mândră și amenințătoare. Propoziție cu două adrese cel puțin: una privește omul, subiectul condamnat să ia totul de la capăt (eu, Eugen Ionescu), alta obiectul care trebuie mereu început. În Nu ambele sunt prefigurate: în primul plan al negației este distrusă literatura trecutului și literatura prezentului pentru ca să poată începe alta mai autentică, în al doilea plan începutul se referă la propriul destin. Îmi vin în ajutor câteva notații din același text. Iată ce scrie eseistul cu conștiința unei împovărătoare dualități: "Să-mi aleg definitiv un singur destin (s.n.), un singur mers, care să mă ducă în vârfuri sau în prăpăstii. Înțeleg că numai așa m-aș putea salva: murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Trebuie să risc totul pe o singură carte. (...) Și stau așa, pe loc, gândindu-mă să prind iepurele de la apus și iepurele de la răsărit"...

Notele acestea amare, confuze se referă, desigur, la o criză morală. Criza egotismului și conștiința limitei în revolta individuală. Când Eugen Ionescu scrie: "Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine", el nu scrie cu bucurie această orgolioasă propoziție. Este deja o tristețe în ea, o voință încă palidă, dar o voință, de a se transcende, de a vedea și îmbrățișa și altceva decât sinele capricios, tiranic, jumătate comic, jumătate tragic. Să aleagă, să înceapă, să meargă într-o singură direcție, să renunțe la o apăsătoare, infecundă dualitate: toate indică, repet, o încercare de a depăși criza morală de care începe să fie conștient. Dar mai înseamnă, am impresia, și altceva: dorința de a opta pentru alt destin scriitoricesc, de a încerca, vorba eseistului, șansa genialității. El nu mai vrea să se dea de ceasul morții între două punți, să prindă (și să rateze mereu) iepurele de la apus și iepurele de la răsărit, dorește cu toate puterile spiritului să meargă pe un singur drum, să-și asume un unic destin, să se lepede de o jumătate pentru a da forță de împlinire celeilalte jumătăți. Mai direct spus, scriitorul vrea să se detașeze de

o cultură (cultura română) şi să-şi încerce şansele în altă limbă şi altă cultură (cea franceză). Să aibă un singur destin. Pentru a-l grăbi, neagă cu fervoare rădăcinile, contestă (cu câtă injustiţie!) o spiritualitate de care, vorba lui, "de bine, de rău" este marcat.

Jurnalul din Nu ne dă veşti nu numai despre omul literar Eugen Ionescu, ci şi (într-o mai mare măsură chiar) despre omul existenţial tânăr şi disperat Eugen Ionescu. Lângă fraza "sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei", ce indică o atroce, vanitoasă suferinţă literară, este sugerată la tot pasul o altă suferinţă: aceea provocată de condiţia omului în univers. Lupta pentru orgoliu nu atenuează tristeţea conştiinţei care vede din ce în ce mai limpede întinderea neantului. Sunt în Nu notaţii foarte acute pe această temă profund ionesciană (ieri ca şi azi). Crizei intelectuale, determinate de conştiinţa limitei cunoaşterii ("acest idealism radical al criticei, această neputinţă de a lua priză asupra unui <real> axiologic din opera literară - dă criticului un sentiment amar de izolare, de neant în mijlocul activităţii lui"..., scrie în chip just Mircea Vulcănescu), i se asociază şi o criză de ordin metafizic. Eu cred că aceasta din urmă este mai pregnantă în Nu decât cea dintâi. Criza intelectuală este profundă, desigur, dar nu ireversibilă. Eseistul se îndoieşte de posibilitatea criticii literare de a ajunge la esenţa operei şi, deci, de utilitatea ei, dar are momente când crede, dimpotrivă, că tocmai critica literară trebuie să facă ordine, să dărâme ierarhiile existente şi să propună altele. Şi, apoi, chiar când are sentimentul că nu poate ajunge la realul axiologic, Eugen Ionescu continuă să scrie. El transformă eşecul într-o temă pentru o triumfătoare eseistică.

Mai greu este când eseistul ia act de existenţa lui în circumstanţele acestei crize axiologice. "Une prise de conscience" care angajează toată fiinţa şi cu efecte incalculabile. O conştiinţă care se gândeşte, acum, pe sine într-o relaţie mai vastă. Ea descoperă că trăieşte într-o lume a fatalităţilor. Universul a fost alcătuit fără ca omul să fie întrebat. Neliniştea lui Eugen Ionescu porneşte, aşadar, de departe, de foarte departe, vizează momentul Creaţiei: "Dacă aş fi asistat la facerea lumii aş fi un om cu totul liniştit azi. Dar aşa, îmi pot cădea toate în cap, în orice

clipă. Dacă aș fi asistat la facerea lumii sau dacă mi-ar fi povestit-o personal, pe larg, un om de încredere, poate că aș sta să fac literatură în mod serios, cu Dumneavoastră. Aș pricepe desigur și rostul sau lipsa adevărată de rost a activității, de pildă, literare"... Este puțină ironie în această ciudată confesiune ("îmi cad toate în cap..."), dar ironia nu ne distrage de la elementul esențial al disperării ionesciene. Omul vine și pleacă din lume fără să fie întrebat, fără să fie consultat! E posibil? Este ceva de făcut? E posibilă doar conștiința acestei imposibilități. Atât. Suficient însă ca acuta conștiință a iremediabilului să nască o imensă nefericire. "Doamne, Doamne, ajută-mă, sunt foarte nefericit", suspină omul care își pune greaua problemă a condiției sale. "Cum să mă purific?" - mai întreabă el - "simt, uneori, clătinându-se, prăbușindu-se într-un abis lăuntric semnificația vanității mele"... Și o simte nu o dată, ci aproape în fiecare pagină a jurnalului.

Trebuie, în acest caz, să corectăm pe comentatorul citat înainte: nu criza axiologică determină criza metafizică, ci sentimentul neantului provoacă neîncrederea în valorile intelectului. La ce bun literatura dacă literatura nu ne poate salva, nu poate în nici un fel modifica trista noastră condiție existențială? Ar fi multe de zis privitor la această întrebare. Dar nu este tema acestui eseu. Tema lui este tânărul Ionescu, care suferă de un formidabil rău de existență și notează în jurnalul său propoziții neliniștitoare despre moarte și despre jocurile inteligenței. Jocul nu salvează, jocul nu duce la nimic. "Nimic nu merită nimic", zice el totalmente sceptic. Nici chiar să scrii despre asta? "Mi-e teamă. Am avut, odată, senzația iminenței morții: a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz al ființei mele întregi"... Mai au rost, în acest caz, trufiile noastre intelectuale dacă "toate sunt prostii, treceri în această trecere?"...

Atingem, am sentimentul, stratul cel mai adânc al cărții lui Eugen Ionescu. De aici trebuie să începem pentru a înțelege amplitudinea revoltei lui. O revoltă a disperării, o teamă de existență care, curios, nu paralizează forțele spiritului, nu-l împiedică să scrie, să continue să scrie. Am putea crede că, dimpotrivă, frica este productivă, sentimentul neantului grăbește ritmurile scriiturii. "Nu mai pot îndura atâta frică!", notează în ziua de 28 august,

autorul, dar frica nu opreşte confesiunea. Jurnalul continuă în stilul cunoscut. "Mă clatin aşa de tare, desigur, pentru că nu am nici o siguranţă"... Planurile se amestecă, aici, din nou. Clătinarea este de natură gnoseologică, desigur, dar în imediata ei vecinătate se află, ca totdeauna, o altă clătinare cu o cauzalitate mai misterioasă. Rădăcina ajunge departe, s-a văzut, la începuturile lumii. Atunci s-a hotărât condiţia existenţială a omului. Şi Eugen Ionescu protestează încă de acum (de la douăzeci de ani) împotriva acestei iremediabile condiţii. Afectează, uneori, că nu-i pasă, că, fie ce-o fi, efemeritatea nu-l înspăimântă. Dar numaidecât se trezeşte, şi din sudoarea rece a propoziţiilor înţelegem fără dificultate că-l pasă enorm de ceea ce se întâmplă cu el. "Dar atunci de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? De ce îmi tremură oasele şi dinţii şi carnea?"

Ce bizar! Aceste propoziţii îmi dau impresia că traduc un psalm de Tudor Arghezi, par să comprime în cuvinte deposedate de orice frumuseţe formală teroarea mistică din Duhovnicească, pe care eseistul o făcea de râs în prima parte a cărţii! Demolarea poemului arghezian n-a liniştit deloc pe eseist. Aş spune că demolarea n-a avut alt rezultat decât să întărească în eseistul vioi şi insolent sentimentul unei iremediabile prăbuşiri. Spre finele cărţii, când Eugen Ionescu dă sfaturi din belşug cititorilor săi, luându-i uşurel în râs, scrie fraza următoare, câtuşi de puţin veselă: "O seamă de oameni se laudă că ştiu să întemeieze prezentul pe eternitate. Nu le-am prins meşteşugul. Aceasta ar fi, desigur, mântuirea mea...". Putem lua această mărturisire în glumă, autorul însuşi pare să ne invite discret în acest sens. În ce mă priveşte, sunt tentat, mai degrabă, s-o iau în serios. Ca noi toţi, tânărul creator suferă că nu este etern, mântuirea i-ar veni dacă ar putea atinge un capăt al eternităţii. Însă el ştie (acest fapt îl ştie, în definitiv, bine) că individul este condamnat la efemeritate. Geaba vrea moralistul să ne convingă mai departe că nu crede în "adevărul morţii", că mai degrabă crede în gheaţă, în cartof, în micul dejun... Şi tot degeaba scrie că "disperarea este tot aşa absurdă ca şi speranţa"... Nu-i rămâne, în fond, decât speranţa disperării. Şi literatura, desigur, care să depună mărturie despre această alianţă.

Când scria Nu, Eugen Ionescu credea că jurnalul este forma cea mai autentică și mai adecvată literaturii. Totul este, totul devine un jurnal. "Poezia este un jurnal comprimat", zice el într-un articol publicat în revista **România literară** (nr. 44/1932). Mai târziu, când jurnalul literar coborâse prea mult în mizeriile personale ale individului, criticul nu renunță la convingerea lui în posibilitățile genului, dar impune o exigență: "Eu cred că jurnalul, ca literatură de introspecție, este definitiv condamnată. Dar ca să redevină valabilă, ea trebuie să însemne într-adevăr o dedublare, un **"epicism" interior, o luciditate corosivă** (s.n.)..." (**Facla**, nr. 1578/1936). Epicism interior și luciditate corosivă: două formule care pot spune ceva și despre jurnalul lui Eugen Ionescu. Despre corosivitatea lucidității aproape că nu mai trebuie vorbit. Se poate ușor vedea din cartea de față, oriunde am deschide-o. "Epicismul interior" ar merita un comentariu special. Înțeleg această sintagmă ca o ne esitate a mișcării ideilor în discursul critic, ca o întrupare epică a conceptelor. În **Nu** imaginația lui Eugen Ionescu este foarte dinamică și simțul lui epic zburdă prin pagini. Acest remarcabil simț îl ajută să creeze o mitologie negativă. Cu eroi ce ne fac să râdem, ca acei savanți din **Trifoiul cu patru foi** care se ceartă cu multă știință și cu o scandaloasă lipsă de umor în privința unui fleac, un mare fleac...

Nu e un jurnal în care criza valorilor intelectuale se fundamentează pe o teribilă criză morală. Mă îndreptățește să susțin acest lucru, împotriva interpretării tradiționale a cărții, și o declarație făcută de autor în 1935, după ce zarva provocată de **Nu** se domolise. Iată ce scrie Eugen Ionescu, detașat, acum, de cartea ce iritase atâtea spirite: "**Declar că acea carte nu este o carte de critică literară, ci starea unui scriitor de critică a cărui liniște a fost tulburată de preocupări mari, grave** (s.n. E.I.). Dacă eram pantofar, aș fi spus tot așa: de ce să fac pantofi când pantoful se uzează și când cel ce poartă pantofi va muri? Sau cum să stau liniștit să fac critică literară când sunt chinuit de soluționarea imposibilă a problemelor ultime? Pe scurt, **Nu** este cartea unui întâmplător critic literar a cărui critică a fost minată de nesiguranțe care subordonau și activitatea culturală. Asta ca să se știe ce rol accidental cu desăvârșire a avut acolo critica literară la care pot reveni când o pre-

zint independentă de problemele ultime, circumscrisă de ea însăși" (Facla, n. 1371/1935).

Trebuie spus că Eugen Ionescu nu s-a ținut de promisiune: a continuat să scrie articole, eseuri critice, fără să reușească să se separe o singură dată măcar de "problemele ultime" pentru că, scriind despre contemporani, el n-a reușit cu nici un preț să se uite pe sine. "Problemele ultime" i-au acaparat, realmente, scriitura, cum i-au acaparat (și sub ce formă!) existența.

*

Stilul ironic - nu însă și stilul neliniștit, disperat - din Nu este continuat în **Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo**, un studiu biografic neîncheiat, publicat (primele patru părți) în **Ideea europeană** nr.2-4 și 5-6, 1935/1936 și tradus nu de mult în limba franceză. (1) În prefața la ediția pariziană, Eugène Ionesco mărturisește că, în tinerețe, îi plăcea enorm să "dezumfle" instituțiile și talentele mari. Victor Hugo reprezenta, atunci, simbolul insuportabil al retoricii și al poeziei oficializate, instituționalizate. Tânărul eseist îl demontează cu abilitate, arătând partea comică a sublimului, impostura geniului. Latura tragică, anunțată în titlul eseului, se pierde în această biografie zeflemitoare, sclipitor scrisă. Ea crează un personaj nou, pornind de la unele date reale din biografia socială și sentimentală a lui Hugo (sunt folosiți E. Biré și alți biografi ai poetului). Iese, la urmă, o existență de o exemplară mediocritate. Este existența omului retoric. Căci despre acesta este vorba, în fond, în eseul lui Eugen Ionescu: despre omul de litere glorios, petrecăreț, de-o atroce vanitate și de-o insuportabilă logoree. Iubirile celebre ale tânărului rege al romantismului, crizele lui de conștiință, iarăși celebre, intrate în istorie sunt comentate cu maliție și orientate în sensul grotescului. Viața lui Hugo este o operă de imaginație menită să discrediteze o noțiune hotărâtoare pentru secolul

1 Retipărit parțial de Secolul 20 (nr. 2/1972) însoțit de o analiză critică; apărut sub titlul Hugoliade, la Gallimard, 1982, cu o prefață de Eugène Ionesco și o amplă postfață și un tabel cronologic.

al XIX-lea: noţiunea de geniu. Încă din Nu, Eugen Ionescu se arată iritat de mistica geniului. "Geniul - scrie el - este o formidabilă lipsă de personalitate (...); geniul este o uriaşă sumă a locurilor comune ale omenirii (...); un om mediocru este mai autentic decât un geniu..." În primul capitol din biografia (antibiografia) lui Hugo eseistul revine asupra acestei idei, tăgăduind profunditatea şi puterea de reprezentare a geniului: "geniul nu e decât o lungă voinţă de a fi geniu; o voinţă lungă, neobosită şi încăpăţânată (...); omul celebru şi geniul este acela care abandonează toate lucrurile cu adevărat esenţiale, toate aspiraţiile, toate absoluturile spiritului (...), un dezgustător arivist"... Hugo ar intra în această formulă şi biograful său îl arată în situaţii jenante: intoxicat de literatură şi intoxicând pe alţii cu propria literatură, amant infatigabil ascuns sub patul unei concubine, tremur nd de frică la apariţia soţului şi a poliţiei... Surprins în flagrant delict de "conversaţie criminală" (adulter), Hugo fuge ca un iepure şi cere ajutor unei soţii inteligente şi înţelegătoare (Adèle). Se consolează şi pleacă în voiaj cu altă femeie (statornica Juliette Drouet) şi comedia continuă... Invitat de Louis-Philippe, Hugo îl linguşeşte şi-i veghează somnul, zicând că veghează Franţa. Când moare Léopoldine, fiica lui, poetul nu găseşte altceva de făcut decât să scrie versuri patetice şi retorice. În camera Thérèsei Biard, tânăra femeie care o dublează pe vârstnica Juliette, poartă izmene lungi şi recită poeme vaste... Amănuntul vestimentar trebuie reţinut. Eugen Ionescu îl va folosi mai târziu în jurnalele sale, atunci când vorbeşte de tatăl său, neînduplecatul tiran. Biografia ironică începe să aibă un sens în această ordine ascunsă a fantasmelor. Hugo reprezintă imaginea incipientă a unei obsesii ionesciene: obsesia autorităţii tiranice. Omul retoric anunţă o mitologie pe care teatrul şi eseistica din anii maturităţii o vor construi în chip strălucit. Deocamdată, nu-i vorba decât de teroarea omului de litere şi de cabotinismul unui talent răsfăţat şi profitor. El cumulează ticurile şi viciile scriitorului tradiţional, şi pe acestea ţine să le discrediteze tânărul eseist exasperat de mistificaţia literaturii. El exprimă, de altfel, aversiunea generaţiei sale faţă de Retorică şi faţă de un anume mod de a fi scriitor. Hugo este în anii '30 monstrul sacru ce trebuie doborât. Simbolul poeziei care face curte puterii, imaginea goalei prozo-

dii. Eugen Ionescu aduce în discuție și ideea impostură morale. El nu analizează poezia (o respinge global: "Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu (...), poeții moderni nu depind de Victor Hugo, decât prin reacțiune"...), caută doar inconsecvențele, facilitățile omului de lume și, în funcție de ele, condamnă talentul clasicizat deja în viață, admis la Academie, stipendiat de regele burghez. Și construiește, atunci, o biografie derizorie, iar în interiorul ei geniul este sacrificat. Rămâne, goală și ridicolă, ființa retorică. Se răsfață spiritul suprafețelor, produs al convențiilor și al atitudinilor literare, prea literare.

Trebuie să vedem în acest eseu tineresc, scris cu o mare poftă demolatoare și cu un scăpărător umor, intoleranța mai generală a spiritului de avangardă față de stilurile culturale constituite și față de existențele glorioase, sacralizate. Într-un discurs ulterior (Discours sur l'avangarde, 1959, reprodus în Notes et contre-notes, Edition Gallimard, 1966), Eugène Ionesco definește omul de avangardă ca un inamic în interiorul cetății pe care vrea s-o dizloce cu orice chip, căci orice formă de expresie stabilită este o formă de opresiune. El este opozantul sistemului existent, criticul "tiraniei și al pompierismelor"...Avangarda este libertatea - mai zice el. În imaginația tânără și intolerantă a eseistului român, Victor Hugo, geniul tiranic, poetul triumfător, reprezintă tocmai această formă de opresiune literară ce trebuie distrusă, dimpreună cu omul retoric care se bucură de facilitățile unui prea abundent talent. Mai rămâne de lămurit paradoxul că în acest detestabil cabotin trăiește, totuși, un mare poet, că amantul patetic și curajos ca iepurele a lăsat o operă lirică despre care Gide mărturisea, cu năduf, că este cea mai importantă pe care a produs-o Franța... Și, apoi, Retorica l-a născut, oare, pe Victor Hugo, sau Hugo a creat o retorică pe măsura spiritului său și retorica lui a acoperit și stăpânit aproape un secol de poezie?

Tânărul Eugen Ionescu nu-și pune astfel de chestiuni. El este la vârsta când bate în zidurile literaturii și aude ecourile vidului.

Și mai este, apoi, această viață autoritară și glorioasă, reușită (prea reușită pentru un creator), plină de mari evenimente, mulțumită de sine, adorată de contemporani, sacralizată de urmași?! Imaginea acestei plenitudini pare

falsă unui spirit obsedat de moarte, convins că orice existență este un eșec. Într-un text recent (2) Eugène Ionesco reformulează această idee care nu l-a părăsit din adolescență: "m-am înșelat pentru că am făcut literatură; am fost devorat de ambiția literară, de pasiunea literaturii încă din fragedă vârstă; prea târziu azi pentru a mai schimba ceva; nu m-am împlinit în literatură(...); Ca Sartre, și ca atâția alții, am înșirat și eu cuvinte, cuvinte (...); setea și foamea de absolut nu pot fi satisfăcute de literatură; sau, mai degrabă, de literatura pentru literatură"...Am sentimentul că, după cincizeci de ani, marele dramaturg încearcă să explice într-un chip mai serios juvenilele sale negațiuni. Existența omului de litere (omul retoric) trăită în afara sentimentului tragic este o farsă. Iar dacă este trăită în sensul și în nota ei adevărată, viața este un eșec. Iată de ce orice altă soluție de existență pare eseistului opera unui cabotin. Și cum Victor Hugo are o viață împlinită, triumfătoare, Eugen Ionescu o ia în răspăr și o traduce în limbajul unei comedii burlești. O citim amuzați, dar biografia ironică nu scoate din capul nostru imaginea poetului care a tras după el o generație de scriitori și a înfruntat cu pana (retorica) lui un imperiu. Asupra farsorului suntem lămuriți, mai rămâne de dovedit că geniul nu există.

2 , Colloque de Cerisy la Salle. Ionesco - Situation et perspectives. Editions Pierre Belfond, 1982.

EUGEN LOVINESCU

Născut la 31 octombrie 1881 la Fălticeni, ca al patrulea copil din cei şapte ai profesorului Vasile Teodorescu. Studiile elementare şi gimnaziale (gimnaziul "A. Donici") la Fălticeni. Liceul la Iaşi: Liceul Internat (1896-1899), unde, în acest timp, erau profesori Aron Densuşianu, J. B. Hétrat, S. Mehedinţi, M. Pompiliu.

Se înscrie în toamna anului 1899 la Universitatea din Iaşi, o părăseşte însă peste câteva săptămâni, devenind student al secţiei de limbi clasice a Universităţii din Bucureşti. Audiază cursurile lui T. Maiorescu, N. Iorga, D. Evolceanu etc. Îşi ia licenţa (în 1903) cu o lucrare despre sintaxa latină. Figurează între 1904-1906 printre profesorii liceului din Ploieşti (actualmente liceul "I. L. Caragiale"). Debutează la Adevărul şi se face cunoscut prin foiletoanele publicate în Epoca (între 1904-1906). Articolele de aici sunt strânse în cele două volume ale Paşilor pe nisip (1906). Ia, încă de acum, o atitudine antisămănătoristă. Pleacă în Franţa pentru a-şi pregăti doctoratul. Îl trece, în 1909, cu o lucrare despre Jean-Jacques Weiss et son oeuvre littéraire (tipărită în acelaşi an, cu o prefaţă de Emile Faguet), iar ca lucrare suplimentară: Les voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle (1909, prefaţată şi aceasta de o autoritate universitară: Gustave Fougères).

Colaborează la Viaţa românească şi, mai ales, la Convorbiri critice. Întreţine relaţii cordiale cu M. Dragomirescu (s-au păstrat cca 90 de scrisori). Debutează (încă din 1906) în literatură cu piesa De peste prag, bine primită de G. Ibrăileanu. Acelaşi critic comentează favorabil volumul de Nuvele (1907).

E. Lovinescu îşi defineşte formula critică: critica este o formă a artei, relativistă, impresionistă. Scrie (în Convorbiri critice, 1909) un articol despre impresionismul critic. Îi răspunde, în aceeaşi publicaţie, M. Dragomirescu, apărând critica raţionalistă ştiinţifică. E. Lovinescu e mai tolerant: acceptă mai multe forme de critică, printre ele şi critica raţionalistă. Reia o parte din foiletoanele din Paşi pe nisip, adăugând altele noi, în volumul Critice, I (1909), sporit, peste un an, cu încă unul (Critice, II).

Are intenţia de a intra la Universitate. Ţine o lecţie de deschidere la Facultatea de Litere şi Filologie din Bucureşti: Critica şi istoria

literară (publicată în **Convorbiri literare**). E. Lovinescu manifestă o atitudine plină de respect față de clasici. Pregătește și monografiile: **Grigore Alexandrescu, viața și opera lui** (1910), **Costache Negruzzi, viața și opera lui** (1913). Despre Asachi ține un curs la Universitatea din Iași, unde fusese numit profesor suplinitor, în 1911. Pierde peste un an postul de profesor în favoarea lui G. Ibrăileanu, în împrejurări povestite în **Memorii**. E. Lovinescu va mai încerca o dată, după război, să ocupe o catedră universitară (la București). Nu reușește nici de data aceasta și criticul se va resemna. Rămâne, până la sfârșitul carierei sale, profesor de latină la diverse licee din București. Colaborează, înainte de război, la **Convorbiri literare, Viața literară, Falanga, Flacăra, Noua revistă română, Rampa** etc. Articolele publicate aici sunt strânse în volumele **Critice, III** (1915) și **Critice, IV** (1916).

Scrie, în vremea războiului, articole politice în **Românul, Naționalul, Flacăra, Lectura pentru toți**, grupate, apoi, în volumele **Pagini de război** (1918), **În cumpăna vremii** (1919). Începuse, încă din 1915, seria revizuirilor. Tânărul maiorescian dă semne de independență. Editează magazinul ilustrat **Lectura pentru toți** (decembrie 1918-ianuarie 1920) și, în 1919, revista ce a definit o direcție în literatura interbelică: **Sburătorul** (19 aprilie 1919 - 22 decembrie 1922; de la 17 septembrie poartă titlul: **Sburătorul literar**; serie nouă: 19 aprilie 1926-aprilie 1927). Revista își face un program din publicarea tinerilor (**Cei ce vin**: 3 mai 1919). Aceștia nu întârzie să apară: Ion Barbu, Camil Petrescu, T. Vianu, Camil Baltazar, Vladimir Streinu etc. Colaborează la revistă și vor deveni intimii cercului **Sburătorul** și Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Gh. Brăescu, Pompiliu Constantinescu, Anton Holban etc.

E. Lovinescu își sistematizează în foiletoanele din **Sburătorul** ideile și-și fixează o doctrină. Modernismul (înțeles ca sincronizare cu fenomenele artei europene și diferențiere, originalitate) numește, în general, această doctrină ce tinde să îmbrățișeze toate domeniile de manifestare ale spiritului. Teoria sincronismului și a diferențierii e punctul de plecare al lucrărilor de sinteză: **Istoria civilizației române moderne** (I-III, 1924-1925) și **Istoria literaturii române contemporane** (I, II, III, IV, VI - 1926-1929).

Continuă a publica seria **Criticelor** (în mai multe ediții succesive, revăzute). O ediție definitivă a **Criticelor** începe în 1925, dar nu ajung decât până la volumul al VII-lea. Volumele VIII, IX - în ediția întâi - apăruseră înainte. **Critice, X** (ed. I) apare în 1929. Sunt, deci, zece volume de **Critice** (dintre care numai șapte într-o redactare definitivă).

După Istoria literaturii, E. Lovinescu trece la memorialistică: Memorii I (1930), II (1932), III (1937), Aqua forte (1941) și la roman. Notabile sunt romanele din ciclu Bizu: Bizu (1932), Fîrn-n patru (1932), Diana (1936), Milî (1936), Acord final (în Revista Fundațiilor regale, 1938-1939) și ciclul lui Eminescu: Mite (1934), Bălăuca (1935).

Spre sfârșitul carierei lui, E. Lovinescu se dedică studiului moștenirii maioresciene: T. Maiorescu (I,II, 1940), T. Maiorescu și contemporanii lui (I-II, 1943, 1944), T. Maiorescu și posteritatea lui critică (1943).

Moare la 16 iulie 1943. A lăsat în manuscris romanul Mălurenii și un jurnal intim (Agende) din care a fost publicat (în 1933) volumul I.

*

Evoluția criticii lui E. Lovinescu poate fi urmărită mai întâi în cele zece volume de Critice fatal fragmentare, cu pagini scrise repede, în agitația luptei literare. Însă nici una dintre ele nu lasă impresia de improvizație. Ideea este totdeauna clar formulată, fragmentul face parte dintr-un sistem, gândul răzleț, notat într-o recenzie, se racordează la o concepție mai largă despre literatură. Ideea că Lovinescu are stil, dar n-are idei este cât se poate de falsă. E. Lovinescu are stil pentru că are idei. Fanteziile critice din tinerețe, în care intră în chip deliberat și un element de ficțiune epică, reprezintă un prim protest împotriva dogmatismului critic, o sfidare (tinerească, orgolioasă) a determinismului strâmt care închide opera literară într-o ecuație și pune critica într-o relație de servitute față de științele exacte. Impresionismul a îmbrățișat ideea criticii creatoare și a luptat pentru statutul ei de autonomie. E. Lovinescu a condiționat însă de la început (din faza Pașilor pe nisip) libertățile criticii îndepărtând ideea de gratuitate și arbitrar. În spatele dialogurilor, a figurinelor stă, treaz, neclintit, principiul autonomiei esteticului. Iar lângă principiul autonomiei esteticului stă imperativul etic. Grație, fantezie, mobilitate a spiritului, simpatie pentru opera literară și bucurie a creației libere în preajma ei (celebra imagine sainte-beuveiană a voiajului în jurul unei insule misterioase: opera!), disprețul față de litera moartă a dogmelor, da, dar în limitele esteticului și nu în afara

principiului obiectivității!

Lovinescu pune în calea facilității de a scrie un număr de obstacole și, pe măsură ce spiritul critic evoluează spre maturitate, numărul obstacolelor sporește. **Modernismul** este un concept bine ordonat, cu o deschidere largă (de la ideologie la estetică), unul dintre acele concepte fundamentale care paralizează talentele unei epoci și structurează viața unei culturi. El poate fi contestat, dar în nici un fel nu poate fi ignorat. Conceptul a fost definit mai târziu (în operele de sinteză), premizele lui sunt însă formulate în foiletoanele critice. Ideea **revizuirilor** critice anticipează, de exemplu, teoria **mutației estetice**. Intelectualizarea emoției lirice și obiectivarea prozei apare încă din primele articole din **Convorbiri critice** și **Convorbiri literare**. Există indiscutabil un program în critica foiletonistică a lui Lovinescu, opțiunile lui nu sunt întâmplătoare, judecata de valoare se revendică dintr-un sistem de gândire, opera este văzută în (și din) perspectiva evoluției viitoare a literaturii. Foiletonistul are, după modelul maiorescian, o conștiință de arhitect, pune temelii și hotare, imaginează o literatură nouă, complexă, sincronică, eliberată de prejudecățile **criticii de direcție**.

Temperamental, este un clasic (un sceptic superior), cultura antică, în care era un specialist (traduceri și comentarii din Homer, Virgiliu, Tacit etc.), ar fi trebuit să facă din el un spirit tradiționalist. Lovinescu și-a învins însă (spune chiar el în **Memorii**) datele temperamentale și profesorul de limbi clasice a devenit, prin voința și talentul său, creatorul criticii române moderne.

Acțiunea lui a avut ecou, evoluția literaturii române după 1900 - vastă, sincronică, cu o mare varietate de tipuri și o conștiință estetică superioară - este în bună parte opera lui E. Lovinescu, animatorul modernismului, criticul "cu stil dar fără idei", foiletonistul care "se revizuiește" mereu și, din această pricină, este ironizat de publiciștii obscuri din epocă și introdus în cupletele vesele de la teatrul "Tănase".

Lovinescu mai este socotit și azi, în ciuda tuturor evidențelor, de către unele spirite bănuitoare, un dușman al culturii române pentru că a fost "modernist" și a susținut ideea sincronismului. Deși explicațiile privitoare la "revizuiri" sunt cât se poat de limpezi, criticul a fost și

este încă acuzat de lipsă de consecvență morală și de obiectivitate. Exemplul unei vieți dăruite în exclusivitate și cu un rar simț moral literaturii române n-a putut - și nu poate încă - îndepărta suspiciunea că Lovinescu își schimbă, de la un sezon la altul, opiniile despre cărți și despre autori. Am urmărit, în E. Lovinescu, scepticul mântuit, evoluția părerilor sale de la o ediție la alta a Criticelor și n-am putut constata nici o modificare radicală a judecății critice. Lovinescu nu laudă azi ceea ce a negat ieri sau invers și, în genere, E. Lovinescu pune seriozitate în judecățile sale și tinde să fie obiectiv, pe cât subiectivitatea critică îi permite.

"Revizuirea" nu este o inconsecvență morală, ci "un act de adâncă deliberație critică" (G. Călinescu), dovada unei conștiințe superioare de sine și a unei responsabilități exemplare față de literatură. Dovada a fost însă de multe ori întoarsă pe dos și sunt aduse și azi criticului învinuiri absurde și jignitoare. Puțini critici au fost urâți cu o ură mărunță și tenace ca Lovinescu, în timpul vieții și după moarte. Echilibrul și ascetismul moral al omului au fost și sunt încă luate ca semne ale lipsei de vitalitate. Consecvența lui în relații umane și în convingeri literare ar fi dovada spiritului "bătrânesc", molatic, placid al criticului. Întârzierea cu care el a receptat câteva valori (Arghezi) a dat adversarilor săi argumentul că Lovinescu este un critic conservator și că-și formulează gustul după opiniile altora. "Erorile", fatale într-o activitate de 40 de ani, sunt scoase periodic la suprafață și, din comentarea lor, criticul iese zdrobit. În obrazul lui este aruncat mereu numele lui Camil Baltazar, poetul post-simbolist pe care, cu adevărat, E. Lovinescu l-a întâmpinat cu cordialitate etc.

O consecvență atât de mare - în stimă, ca și în contestație - trebuie să ne pună pe gânduri. Lectura, fără prejudecăți, a operei lui moralistice (Memorii, Aqua forte, Figurine etc.) ne arată însă un om care privește viața ca pe un spectacol și, din contemplarea ei, scoate o lege morală. Și-a educat voința și și-a înfrânt datele temperamentale pentru a sluji mai bine idealul în care crede cu o emoționantă consecvență. N-are iluzii, dar nu se lasă stăpânit nici de prejudecăți. Clasicismul lui nu este o frână, ci o nevoie imperioasă de ordine în dezordinea vieții moderne. Scriitorii bătrâni, legați de ideea tradiției

și a "specificului", îl socotesc modernist, deci principial ostil, tinerii îl găsesc prea cumpătat, tăgăduitor, neeliberat încă de obsesiile clasicismului. Peste drama temperamentală se suprapune, astfel, o dramă ideologică.

Lovinescu nu este, cu precădere, criticul unei generații și nu duce o acțiune de partizanat urând pe bătrâni pentru că sunt bătrâni și pe tineri pentru că sunt tineri. Sburătorul pornește cu forțe selectate din mai multe generații și, în genere, critica lui Lovinescu nu face caz de vârstă. Există o vârstă (și o disponibilitate) a spiritului creator, indiferent (în multe cazuri) de vârsta biologică. Lovinescu n-a avut mari iubiri spirituale printre colegii de generație și nici n-a fost simpatizat de ei. Mai toți criticii din generația lui i-au fost ostili și i-au pus piedici în cariera socială. Situați de altă parte a baricadei literare, ei n-au trecut peste animozitățile, peste resentimentele firești într-o luptă ideologică, și, pe cât le-a fost cu putință (și le-a fost), l-au ținut pe Lovinescu departe de Universitate, Academie etc. Lovinescu s-a resemnat repede și, cum se știe, a făcut din retragerea lui o normă de viață.

Respins de instituțiile culturale ale epocii, el a creat o nouă instituție: **critica literară**. Lovinescu este primul critic român integral și consecvent profesionist: animator, judecător și istoric al literaturii contemporane. Alți comentatori au scris puțin și cu mari pauze în acțiunea lor. Lovinescu a făcut din critica literară un instrument de orientare a gustului public și, în același timp, expresia unei conștiințe de sine. Este de multe ori înfrânt în aspirațiile lui, gustul publicului merge în altă direcție, literatura pare a nu-i confirma opțiunile, criticul persistă, și ce vedem? După trei decenii, literatura arată într-o bună măsură așa cum a gândit-o el.

Contestat de generația lui, el a devenit criticul "celor ce vin". Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Liviu Rebreanu sunt mizele sale la această complicată bursă a valorilor. Au câștigat, prin forța talentului, scriitorii, a câștigat și foiletonistul care a ocrotit (imaginea îi aparține) luminița firavă a începutului. Rebreanu nu era un debutant, dar adevărata lui intrare (magistrală) în proza românească s-a făcut prin Ion, în 1920. "Modernistul" Lovinescu a fost alături de el. Primește adesea contestația cea mai severă. Tinerii, ocrotiți de el (Ion Barbu, Camil Petrescu), nu-l iartă. Cele mai dure pamflete sunt

scrise de ei. Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile (1932) este tot ce s-a scris mai rău despre marele critic. Lovinescu nu rămâne deloc senin, imperturbabil în fața agerilor săi adversari. Articolele de răspuns (acestea și altele) arată un mare polemist în tradiție maioresciană: ironie rece, portret moral necruțător, evitarea trivialului și încercuirea, în textul adversarului, a zonelor de trivialitate joasă, scepticism superior în fața spectacolului vanităților literare. Inteligența polemistului este să nu se înfurie, să nu-și iasă din pepeni, și Lovinescu o are: (a învățat) să se stăpânească. Efectul este extraordinar. Imobilizat în plasa ironiei, adversarul arată ca o insectă într-o bucată de chihlimbar.

Nu spun că E. Lovinescu are totdeauna dreptate. Injustițiile sale au de regulă justificarea unei ideologii literare. În literatură, negațiile cele mai violente și mai nedrepte pornesc, de obicei, dintr-o stare umorală. Umoarea criticului E. Lovinescu este egală, omul își ascunde insatisfacțiile și iese, în lume, cu o față pe care nu se poate citi încruntarea, ura scormonitoare. Spirit superior, criticul detestă "arțagul", spectacolul ieftin al orgoliului ulcerat. La distanță, de alții și de sine, iartă când talentul merită să fie iertat, lovește când vanitatea scriitorului devine grosolană și revendicativă. "Psihologie" admirabilă de critic literar, supus, prin natura profesiunii sale, la tot felul de presiuni. Are, desigur, simpatii și antipatii, însă, când este vorba de principii, criticul recunoaște valoarea (cazul romanului Adela), echilibrează "spațiile", stabilește o ierarhie, în genere, justă. Istoria din 1937 prezintă o scară de valori pe care nici alt critic n-a modificat-o în esență.

Criticele anticipează judecățile și portretele din operele de sinteză, având toate caracteristicile genului: improvizație superioară, fluență, comunicare liberă, spirit polemic și, cum s-a văzut, un număr mai mare de elemente lirice sau epice. Cele două Istorii lovinesciene nu anulează valoarea foiletoanelor. Ele pot fi citite independent, arătând o altă față a spiritului critic. Figurina dedicată lui M. Dragomirescu este o operă de creație pură, construită pe ideea hipertrofiei eului. "Tehnica bibeloului grotesc" zice G. Călinescu, tehnica îngroșării caricaturale folosită și de Tudor Arghezi în tablete. Desenul capătă, prin aglomerarea de absurdități, o notă fantastică, misterioasă și, prin

gratuitatea ei, aproape inefabilă. M. Dragomirescu din Critice seamănă și nu seamănă cu cel din realitate: teoretician serios, precursor, în unele privințe, al esteticii contemporane, Lovinescu face din el un critic terorizat prin inflexiunea lui spirituală: figură din galeria inchiziției spaniole, un mitologic căpcăun așezat la poarta literelor române. Multă vreme de aici înainte critica lui Mihail Dragomirescu se va lupta cu această imagine, evident injustă moralmente, dar justă, verosimilă ca operă de creație.

Tehnica este aceeași în cazul lui D. Caracostea și al lui Alexe Procopovici, alte două "victime" ale lui Lovinescu. Cea dintâi figurează ideea mediocrității savante, a vidului solemn, cea de-a doua pe aceea a omului fără operă, recompensat pentru aceasta prin promovarea lui în sferele academice. Figurinele sunt, ca opere de imaginație, extraordinare. Trădează la Lovinescu un fond moralistic puternic, o indignare adâncă față de vorba goală, însă indignarea ia de regulă forma sarcasmului superior. El laudă goliciunea gândului și face omului fără operă un portret mitologic, independent de datele reale. Alexe Procopovici a publicat, totuși, studii docte, și protestul unor contemporani nu este fără justificare. Însă cititorul subțire, ignorând toate acestea, este sedus de puterea de inventivitate a criticului. D. Caracostea nu este, cum zice E. Lovinescu, numai compilatorul lui Iagic, savantul vienez. D. Caracostea este, în stilistica literară, un întemeietor și studiul său asupra lui Eminescu se citește și azi. Însă ca pretext pentru portretul moral, posibil în ordine artisitică, el oferă prin datele exterioare ale operei elementele necesare. Lovinescu vizează nu atât un individ, cât un stil și, nedrept cu individul, el are toate îndreptățirile critice în privința stilului: stilul comparativismului insuportabil, al banalității cu trei rânduri de note și citate, stilul care omoară critica creatoare. Latinist eminent, Lovinescu nu suportă maniile cărturarilor fără fantezie și fără "capacitate de expresie".

În polemica ideologică, Lovinescu este tot atât de necruțător. El a luat de la început atitudine împotriva sămănătorismului, a poporanismului și chiar (prin M. Dragomirescu) împotriva neojunimismului, discociindu-se de elevii lui Maiorescu în privința absolutizării factorului es-

tetic. A intrat, în consecință, în contradicție cu N. Iorga, G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, criticii cei mai importanți ai momentului. Nici cu Ovid Densusianu relațiile nu sunt bune, deși Lovinescu are simpatii simbolice. Un critic al simbolismului în sens militant, Lovinescu, totuși, nu este. Rezervele față de poeții de la Viața nouă și celelalte publicații noi sunt mari. Privește cu înțelegere mișcarea ca atare și, intrând în polemică deschisă cu G. Ibrăileanu, respinge ideea că "poezia nouă" (în esență simbolistă) ar fi nespecifică, străină de realitățile spiritualității românești.

Se ține însă departe de orice "școală" și nu duce o acțiune de partizanat. "Modernismul" are o sferă largă de cuprindere (de la simbolism la "modernismul extrem": avangarda liteară). Opțiunile ideologice (anti-tradiționaliste) nu-l împiedică să primească talentul ce vine din alte zone. Anti-sămănătorist fervent, Lovinescu scrie mai convingător decât oricare alt critic din epocă despre poezia lui Goga. Sprijinitor al curentelor de înnoire, este rezervat față de minulescianism, văzând în el expresia unei muzicalități exterioare. Convingerea lui este că un critic literar trebuie să fie cu un pas în urma literaturii, pentru a putea vedea mai bine și a judeca mai drept. Avangardismul critic duce la fanatism, la partizanat literar, la iubire necritică pentru un stil și la orbire totală față de altele.

Foiletoanele arată această oscilație (și contradicție) între o ideologie (literară) acceptată și atitudinea estetică față de talentele formate în jurul ei. Lovinescu cedează, de regulă, în fața creației, cum s-a putut vedea din exemplele citate mai înainte, totuși disponibilitatea lui nu este fără margini. Elocventă este, în acest sens, atitudinea față de I. L. Caragiale și Mihail Sadoveanu, două dintre numele aduse mai des în discuție când este vorba de limitele criticii lovinesciene. Am discutat în alt loc, cu toate textele în față, aceste cazuri. Limitele criticii sunt, mai puțin limitele percepției, ale gustului, cât limitele ideologiei ce stă în umbra ei. Lovinescu crede în mod sincer că, dispărând societatea ce a inspirat-o (societatea lui jupân Dumitrache și a Ipistatului) va dispărea și interesul față de literatura lui I. L. Caragiale. Un proces inexorabil de mutație a valorilor estetice însoțește evoluția istoriei. Satira caragialiană va cădea sub incidența lui. De aici rezerva criticului față de durabilitatea comediilor și a "momentelor". Totuși, opi-

nia lui Lovinescu suferă modificări. În Paşi pe nisip, criticul îl numeşte pe I. L. Caragiale "un mare scriitor satiric", în foiletoanele din Sburătorul părerea este mai degrabă defavorabilă, pentru ca în T. Maiorescu şi contemporanii săi scepticismul să cedeze. Într-un loc (Influenţa literaturii române asupra literaturii franceze), Lovinescu numeşte pe I. L. Caragiale un dramaturg "genial", atribut ce scapă rar de sub condeiul criticului. Se înţelege uşor că, într-un caz, optica este predominant ideologică, în altul pur estetică. Lovinescu, în orice caz, are o suspectă intoleranţă ideologică faţă de autorul Scrisorii pierdute şi intoleranţa va influenţa şi judecata estetică a operei.

Situaţia se repetă, dar nu la aceleaşi proporţii, în cazul comentariului despre proza lirică a lui Sadoveanu. Acceptă poezia epică a fostului său coleg de şcoală, dar se îndoieşte de viitorul lirismului în proza modernă. Ideea lui este că proza românească trebuie să evolueze spre psihologie şi, urmând evoluţia vieţii sociale, spre dramele vieţii citadine. Evoluţia determină şi stilul epic: de la stilul liric la stilul obiectiv, "impersonal", complex, capabil să surprindă mişcarea sufletului modern. Nu este singurul care îmbrăţişează aceste idei (Camil Petrescu, Holban şi, în genere, "analiştii") pe care noi le găsim, azi, restrictive, pentru că introduc un criteriu discriminator în privinţa temelor literare. Înţelegem însă (şi până la un punct admitem) programul său critic în configuraţia literară a epocii. În plină dominaţie sămănătoristă, el vrea intelectualizarea poeziei şi urbanizarea prozei, vrea un roman obiectiv, realistic, vrea complexitate, psihologie, proză de observaţie, vrea, pe scurt, o liteatură sincronică, profundă, pătrunsă de spiritul veacului. Prin acţiunea lui şi a scriitorilor din preajma sa (între ei un număr de critici excepţionali, detaşaţi de obsesiile "criticii de direcţie") literatura română a suferit, cu adevărat, o mutaţie capitală. Unele din punctele acestui program sunt şi astăzi valabile. În Sadoveanu noi vedem, azi, un geniu epopeic, un creator cu un substrat spiritual puternic, modern pentru că pune în discuţie condiţia omului natural, vizionar pentru că împinge istoria spre mituri. N-a format, este adevărat, o şcoală epică viabilă, pentru că limbajul său epic este valabil numai în interiorul operei. Lovinescu combate mai ales procesul de liricizare a prozei, puternic în primele decenii ale veacului, şi în acelaşi sens acţiunea

lui critică este îndreptățită.

Rediscutând aceste aspecte, nu se pune problema a da dreptate sau a contesta un critic care, scriind despre autori din mai multe generații, a dat și verdicte discutabile. Trebuie să avem în vedere întreaga desfășurare critică, programul, valoarea discursului critic. Din acest punct de vedere, acțiunea critică a lui E. Lovinescu este capitală pentru literatura română modernă. Este, prin excelență, criticul unei epoci de răscruce, arhitectul spiritual al celei de-a doua mari epoci a literaturii române, omul care (după expresia lui Ion Barbu) a făcut totul pentru ca la Gurile Dunării să învingă în cultură spiritul european. Cei care îi neagă atașamentul lui față de spiritualitatea națională nu știu ce spun. Scârbit de orice formă de demagogie, patriot în sensul cel mai profund al termenului, voia ca literatura română să nu rămână izolată de mișcarea spirituală a timpului și să nu se amăgească în ideea unui vanitos localism. O dorea vastă, conștientă de forțele sale, deschisă spre alte experiențe, atașată în chipul cel mai lucid estetic de spiritualitatea autohtonă (în totalitatea manifestărilor ei), străbătută de duhul veacului în modul cel mai profund.

Fiind o mare conștiință și având un mare talent de expresie, E. Lovinescu este un mare critic.

După ce a publicat zece volume de critică, o **Istorie a literaturii române contemporane** în cinci volume (1926-1929) și trei cărți de **Memorii** unde, fiind vorba de autori contemporani, e vorba, fatal, și de literatura lor, E. Lovinescu se gândește să concentreze portretele, judecățile, într-o carte de "constatări clare și concluzii sigure", în scopul de a pune în mâinile publicului larg un îndreptar literar. Îndreptarul se prezintă sub forma unei istorii pe scurt a literaturii române între 1900-1937, alcătuită după criterii stabilite și verificate de Istoria scrisă cu zece ani în urmă. Un prim punct de referință este ideologia, un altul tematica, stilul (atitudinea estetică). Criticul le conjugă, le diferențiază și le amplifică în funcție de obiectul propriu-zis al analizei: opera literară, refractară, de regulă, clasificărilor de acest fel. Ideologia și atitudinea estetică sunt subsumate, la rândul lor, evoluției genului, noțiune pe care Lovinescu o ia de la Brunetière, și-o adaptează (confundând genul cu tipul) la condițiile literaturii moderne.

În E. Lovinescu, scepticul mântuit (1971) am analizat pe larg toate aceste aspecte, inclusiv transferurile, revizuirile pe care le operează criticul, trecând articolul de la o istorie la alta în cadrul unui compartiment.

Orice clarificare este relativă, provizorie, materia literaturii este într-o continuă mișcare, critica, de asemenea, își poate schimba optica de la un deceniu la altul. Consecvent, totuși nu rigid, Lovinescu înțelege pe ce teren primejdios pășește și, cu riscul de a se contrazice, schimbă ceea ce este de schimbat, regrupează scriitorii în funcție de criterii mai bune, își modifică în unele cazuri și părerea despre ei, pentru a nu contrazice (fapt mai important decât orgoliul personal) adevărul estetic. A reveni asupra acestor exemple nu este necesar. Să reținem, totuși, ideea că, în privința criteriilor, putem distinge în critica lui E. Lovinescu categoria criteriilor orientative (genul, ideologia) și categoria criteriilor estetice (**sincronismul, diferențierea - capacitatea de expresie, originalitatea tematică, invenția verbală** etc.), singurele care pot da o idee mai precisă despre valoarea literaturii. Asociindu-le în analiza fenomenului literar, Lovinescu este totuși cât se poate de atent ca ele să nu se confunde, **disocierea valorilor** fiind, de altfel, tema privilegiată a criticii lui. Polemica pe care a dus-o ani în șir împotriva sămănătorismului și a poporanismului pornește de la acest punct. N. Iorga, G. Ibrăileanu și alții ar confunda esteticul cu eticul și etnicul, factori, desigur, importanți în determinarea literaturii (despre această problemă E. Lovinescu a scris de mai multe ori!), imposibil de transformat, cu toate acestea, în criterii de valoare. Criteriile nu pot fi decât de ordin estetic și un autor, o operă, după ce au fost o dată judecați ideologic, sunt supuși a doua oară judecății estetice. Goga, Sadoveanu, C. Stere, Galaction, Cezar Petrescu, L. Rebreanu sunt citiți în acest fel. Sămănătorismul reprezintă o ideologie conservatoare, N. Iorga, Ilarie Chendi și ceilalți critici ai curentului recomandă un romantism țărănesc întârziat și vor, în genere, să frâneze evoluția firească a literaturii române, fapt cu care E. Lovinescu, având altă viziune asupra fenomenului, nu este de acord. Literatura ieșită din această ambianță este privită prin aceeași lupă critică, cu deosebirea că, în fața talentului, scrupulul ideologic se diminuează. Tema contează, desigur, în literatură, dar mai mult contează ati-

tudinea estetică față de ea: adâncimea observației, proprietatea limbajului, simțul construcției etc. O repliere în fața realității estetice a operei este atunci necesară și E. Lovinescu, spirit mobil, eliberat în bună parte de rigiditățile criticii de direcție, lasă de o parte opțiunile lui sociologice pentru a primi cum se cuvine romanul țărănesc al lui Rebreanu sau poezia, cu o mitologie tot țărănească, a lui Goga. Inteligența criticului este de a folosi în analiză un concept suficient de larg (la început conceptul este cuprins în formula **criticii estetice**, apoi în aceea a **modernismului**) care să-i permită o apropiere favorabilă de operă, indiferent din ce direcție vine ea.

În 1936-1937 când scrie acest superior manual de literatură, conceptul și instrumentele critice sunt deja fixate, materialul parcurs de câteva ori (în **Critice**, în **Istoria** publicată între 1926-1929), judecățile sunt acum mai sigure și controversele înlăturate. Criticul are o viziune mai precisă asupra unui fenomen la evoluția căruia asistase și ierarhia de valori pe care o propune este mai sigură. Nu și-a abandonat convingerile, a înlăturat doar iritația ce se manifestă de obicei în jurul unei convingeri literare. Frazele au un ton obiectiv impersonal și tocmai prin aceasta ele sunt foarte personale, expresive, memorabile.

Structura cărții este cât se poate de simplă. Lovinescu studiază fenomenul literar pe genuri (vom avea, deci, patru mari capitole), iar genurile sunt despărțite în compartimente ce grupează o familie (ideologică sau literară) de spirite. **Ideologia** este pusă la un loc cu **critica** și din asocierea lor ies șapte mari familii spirituale: **sămănătorismul, poporanismul, estetismul, simbolismul, tradiționalismul, modernismul** și **critica nouă**, despărțite, la rândul lor, în ramuri puternice, ramurile mari în ramuri mai mici, iar pe acestea viețuiesc colonii literare restrânse, puse toate sub semnul unei autorități culturale.

Literatura română din prima jumătate a secolului nostru seamănă astfel cu o grădină în care au crescut șapte copaci cu tulpine uriașe și un număr incalculabil de crengi ce se întind rebel în toate părțile și se înfrățesc cu altele pornite din tulpine vecine. Pentru a defini fructul ce-a răsărit într-un punct îndepărtat al acestui uriaș pod verde este suficient să faci drumul invers, urmărind firul ce leagă ramura-fiică de ramura-mamă, ramura-mamă de ramura-

bunică și așa mai departe până ajungi la trunchiul din care a pornit seva originară. Această viziune organicistă are o oarecare îndreptățire când e vorba de ideologia și critica din primele decenii, reductibile la câteva direcții unitare. Îndată ce trecem de primul război mondial, armonia grădinii literare se tulbură, excepțiile apar la tot pasul și criticul este nevoit să deschidă capitole noi care întunecă imaginea uriașilor cedri inițiali. Tradiționalismul, modernismul sunt concepte și largi și strâmte în același timp pentru personalități literare complexe de felul lui Blaga, colaborator la Gândirea (revistă tradiționalistă), poet, în același timp, de factură expresionistă, fixat, deci, în sensul sincronismului și al diferențierii. Locul lui ar fi, atunci, printre moderniști, dacă situația moderniștilor ar fi mai limpede, căci între cei care vor să înlăture în deceniile interbelice poetica tradițională aflăm destui (cazul lui Voronca și Fundoianu) care folosesc într-un limbaj mai violent metaforic temele vechi ale poeziei. G. Călinescu nu ezită să-i introducă în capitolul rezervat "tradiționaliștilor". Se poate trage concluzia, văzând aceste exemple, că împărțirea între tradiționalism și modernism indică o opțiune a spiritului creator în ce privește mecanica vieții sociale și numai într-o mică măsură (uneori deloc) marchează și o atitudine estetică. Atitudinea (formula) estetică depinde de alte elemente și, luându-le în considerație, E. Lovinescu deschide lângă marile familii literare (sămănătorism, simbolism, tradiționalism) capitole noi, de factură mai mult stilistică: poezia de "concepție", poezia erotică și elegiacă, poezia descriptivă, realistă, socială, patriotică și de război, sonete și miniaturi, poezia de fantezie etc.

Proza este împărțită, tematic, în două mari capitole: poezia epică rurală și poezia epică urbană, divizate, la rândul lor, în formațiuni mai mici, în funcție de elementul stilistic dominant. În cazul prozei rurale criteriul ideologic se suprapune peste cel stilistic și, unind sămănătorismul cu poporanismul, Lovinescu obține trei mari provincii literare. Studiul epicii urbane nu mai ține seama nici de elementul ideologic, nici de granițele regionale. Tematica și formula narativă constituie elementele coagulante în acest caz: epica socială și de satiră socială, epica umoristică și satirică, epica narativă, epica de analiză psihologică, epica autobiografică etc.

Nici această clasificare nu-i în afara obiecțiilor, căci ce poate să însemne epica narativă când epica, în totalitatea ei, este o ficțiune (narațiune), sau care este hotarul dintre epica autobiografică și cea psihologică?! Numărul observațiilor poate crește la infinit, niciodată spiritele nu vor cădea de acord asupra criteriilor de a împărți literatura, pentru că, în fond, nici un criteriu nu este suficient de larg și de sigur pentru a cuprinde niște individualități centrifuge și niște opere care se afirmă pe măsură ce se diferențiază. Mai interesant este de văzut opiniile criticului și felul în care procedează el în interiorul acestor celule literare, bine sau rău separate. Opiniile sunt, în genere, drepte și, formulate pregnant, în fraze lapidare și armonioase, s-au impus. Ele au devenit, în orice caz, puncte de referință. Oricine vrea să spună ceva despre literatura din această epocă merge întâi la Lovinescu. E sigur că în Istoria acestuia află un punct de vedere, nu totdeauna poate incontestabil, dar totdeauna clar, comprehensiv, personal, posibil sub raport critic. Părerile lui despre Goga, Rebreanu, Ion Barbu, T. Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, disocierile, apoi, despre **sămănătorism, simbolism, modernism** au trecut, într-un chip sau altul, în **istoriile** ulterioare.

Ce este cu adevărat extraordinar în aceste pagini, din care orice răsfăț stilistic a fost îndepărtat, este coeziunea ideilor. Lovinescu gândește într-un mod personal literatura și demonstrațiile sale, străbătând reliefurile multor școli și suportând temperatura multor formule estetice, merg cu hotărâre spre țintă, urmând schema unei gândiri teoretice. Un punct de plecare în acest traiect spiritual este **filiația istorică**. Deși nu acceptă pe determiniști, Lovinescu pornește, totuși, când judecă sămănătorismul sau poporanismul, de la rădăcinile fenomenului. În cazul sămănătorismului rădăcinile duc la ideologia lui Eminescu, obârșia poporanismului s-ar afla în doctrina scriitorilor de dinainte de Eminescu (Kogălniceanu îndeosebi). Estetismul, socotit tot o mișcare ideologică (asupra acestei opinii se mai poate încă discuta!), constituie o reacție, cu punctul de plecare în Maiorescu, față de curentele dinainte. Al doilea popas al traiectului este **studiul ideologiei** și, întrucât este vorba de critică, la acesta se asociază studiul esteticii ce stă la baza ei. Care este, deci, înfățișarea practică a ideo-

logiei lui Iorga, G. Ibrăileanu etc. şi în ce chip exigenţele ideologice devin criterii de judecată estetică?! E întrebarea pe care Lovinescu şi-o pune invariabil după ce a depistat etiologia curentului. Ceea ce a spus, pe larg, şi cu multe citate doveditoare în Critice şi în primele volume din Istoria din 1926-29, condensează aici, în fraze ce capătă, prin lapidaritatea şi voita lor lipsă de culoare, valoarea unor inscripţii pe un portret:

"Poziţia criticei lui N. Iorga se precizează, aşadar, mai întâi prin confuzia eticului cu esteticul, înglobând apoi şi confuzia etnicului, adică, luarea în considerare a artei numai prin raportul ei faţă de "popor" şi al ideei naţionale". (1)

Deschizând capitolul criticii poporaniste, şi ajungând la G. Ibrăileanu, după ce în câteva fraze neagă legătura lui C. Stere cu critica literară, E. Lovinescu semnalează aceeaşi confuzie a esteticului cu eticul şi etnicul, eternul reproş. Diagrama interioară (E. Lovinescu întocmeşte aici condensate diagrame ale unui spirit critic) înregistrează: legătura

1 Cum am dovedit pe larg în **Introducerea** ediţiei (E. Lovinescu, Scrieri, I, 1969), E. Lovinescu nu respinge ideea **specificului naţional**, respinge doar limitarea acestui concept la viaţa morală şi spirituală a ţărănimii. Respinge, de asemenea, transformarea **specificului naţional** într-un unic criteriu de apreciere a operei literare (cazul criticii sămănătoriste). Iată ce scrie el privitor la această determinare în **Istoria literaturii române contemporane**, II, 1926: "Sub diferite forme, şi ca material obiectiv şi cu deosebirea ca psihologie etnică, cu note caracteristice, **specificul naţional intră şi va intra totdeauna în compoziţia operei de artă**". În privinţa raportului dintre **estetic** şi factorul **etic** şi **etnic** e mai bine de amintit că E. Lovinescu a polemizat cu M. Dragomirescu pe tema **absolutizării** autonomiei esteticului: " A disocia cu desăvârşire - scrie el în **Istoria literaturii române contemporane**, II - şi întotdeauna personalitatea artistică de personalitatea umană, a o izola deci de viaţă, de ambianţa morală, de toate aderenţele ei sociale şi literare, este o exagerare, cu care ne-au deprins spiritele sistematice fără regulatorul simţului comun" şi mai departe: (capodoperele) - " trăiesc în timp, spaţiu şi cauzalitate şi sunt semnul estetic al unor civilizaţii, al unor momente istorice, pe care nu-l putem descifra decât prin studiul acelor civilizaţii, al acelor epoce, al acelor momente istorice"...

lui G. Ibrăileanu cu Gherea, problema specificului național, pentru a ajunge, în sfârșit, la critica propriu-zisă. E a treia etapă, și ultima, în această schemă de studiu. Critica lui G. Ibrăileanu este "fără nici o fineţe de sensibilitate estetică și de expresie literară", concluzie contestabilă, fiindcă tocmai fineţea intuiţiei critice ne uimeşte în cele mai bune pagini ale lui G. Ibrăileanu. Nu este singura judecată nedreaptă într-o Istorie unde trebuie analizată și ierarhizată opera a câtorva sute de scriitori. Să rămânem, înainte de a semnala injustiţiile fatale în activitatea unui critic cu intuiţii, în genere, fine și judecăţi drepte, la demersul criticii sale. El se încheie, aproape invariabil când e vorba de ideologi și critici, cu cercetarea calităţii limbajului (expresiei). Anomaliile limbajului literar sunt denunţate rece în formule laconice ce trec de la un capitol la altul, semn că maladiile sunt, și la acest nivel, contagioase: "expresie bombastică", "violenţă verbală", "rumegătură verbală", "regretabile deviaţiuni gramaticale", "nesiguranţă verbală", "inexpresivitate lingvistică și insuficienţă verbală" sau, dimpotrivă, ca semn al coeziunii dintre idee și expresie: "siguranţă verbaiă", expresie "abstractă, cenuşie și masivă", "aptitudine de expresie lucidă", posibilitate de "invenţie verbală" etc. Aceste formule generale iau locul în analiză limbajului figurat, mult mai bogat în scrierile anterioare. Lovinescu foloseşte rar metafora critică, stiul lui este acum exact, antiseptic, de o mare concizie și transparenţă.

Schema critică nu se schimbă, în esenţă, când e vorba de un poem sau de o operă epică. O mutare de accent, o deplasare a interesului de la ideologie la originalitatea formală. Încolo, aceeași preocupare pentru materialul poetic sau epic (tematica), pentru atitudinea scriitorului și, la urmă, o privire asupra limbajului sub raportul organicităţii (proprietăţii) lui și al puterii de invenţie. Poezia lui T. Arghezi (luăm cazul cel mai controversat în critica interbelică) este analizat din acest unghi. O disociere, la început, menită să justifice situarea poetului la confluenţa dintre modernism și trandiţionalism, o trecere, apoi, bruscă la definirea psihologiei argheziene: "suflet faustian în care nu sălăşuiesc numai <două suflete>, ci se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern". De la psihologia creaţiei se ajunge la atitudinea spiritului. Acesta este în cazul lui Arghezi dominat de un puternic individualism:

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

"în totul o atitudine dârză, emancipată de contingenţe, un gust al riscului, o afirmaţie a supremaţiei ideei, o conştiinţă de sine învăluită în demnitate profesională, ce anulează nedreptatea socială prin dispreţ - individualism, energetism şi optimism, iată atitudinea poetului faţă de viaţă..." Atitudinea este urmărită, apoi, în formele ei concret estetice, E. Lovinescu punând accent, la acest punct, pe estetica materializării, după ce, în prealabil, a limpezit problema influenţei lui Baudelaire şi a lui Eminescu.

Chestiunea înrâuririi este, desigur, adiacentă şi E. Lovinescu nu este criticul care să nu poată citi un text fără a convoca în jurul lui umbra a zece nume ilustre. De acest snobism insuportabil Lovinescu nu suferă şi analiza, trecând rapid prin spaţiul rezervat modelelor, influenţelor, revine la text, ocultat la mai multe nivele: vocabular, tehnică poetică, viziune a imaginaţiei etc. Studiul diacronic alternează cu cel sincronic, cu încheierea, îndreptăţită în cazul lui Arghezi, că personalitatea artistului s-a constituit dintr-o succesiune de creşteri, deplasări, imperceptibile ochiului comun, depistate totuşi la nivelul limbajului. Versul a evoluat, de pildă, de la sugestia muzicală la sugestia unei plasticităţi grele, masive. Preferinţele criticului merg spre Flori de mucigai, spre o estetică, adică, a materializării şi a pitorescului transfigurat, socotită nota "cea mai pregnantă şi adecvată a personalităţii scriitorului".

Urmând acestei căi, analiza realizează, implicit, un portret şi pregăteşte argumentele pentru o judecată critică globală. Portretul este pur spiritual, E. Lovinescu n-are, cel puţin în această Istorie, plăcerea lui Sainte-Beuve de a citi faţa umană a scriitorului. Câmpul privilegiat de studii rămâne opera; psihologia, caracterul, în implicaţiile lor existenţiale, sunt lăsate, acum, de-o parte. Pe acestea le folosise în Memorii voind să dea o imagine a vieţii literare în culoarea şi diversitatea ei temperamentală. Portretul, redus la aceste elemente esenţiale, ia înfăţişarea unei fişe cu un număr variabil de rubrici în care se încearcă a se prinde reliefurile şi pulsaţia unei opere. E. Lovinescu este neîntrecut în asemenea planete care concentrează într-un număr redus de propoziţiuni timbrul particular şi dimensiunile, uneori vaste, ale unui spirit creator:

"amestec de sentimentalitate lăcrimoasă cu ironie, de poetic cu prozaic, de notaţie liniară, de romanţă şi de pa-

rodie, în cadre ce nu trec la divagație și la incoerență"... sau :

"expresie abruptă, colțuros lapidară de zid ciclopic fără mortar, stilizare de vitraliu primitiv sau de piatră necioplită; lipsă de fluență și de muzicalitate, adică fără curea de transmisiune între cuvinte și idei; stil eliptic, rostogoliri de bolovani, car calmoneic izbit de grinzi de armă"... sau:

"versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvânt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuințat era mai mult cosmic: lava, munții, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul; dar sub această carapace de crustaceu se zbătea, totuși, un suflet frenetic"...

În cazul prozei, criticul pune oarecare insistență asupra a ceea ce el numește **materialul** operei: universul, tematica ei. Preocuparea este și aici a merge la esența fenomenului fără nici o ezitare de alt ordin. Lovinescu nu este înspăimântat de abisurile operei și nici de reputația autorului. Subiectele, mari și mici, i se supun cu egală docilitate. În calea spiritului critic nici un obstacol nu se arată, privirea merge fără ocoluri spre expresia operei, considerată în dubla ei accepție: viziune (atitudine) și limbaj diferențiat (stil). Diagrama critică se învârte acum în jurul acestei noțiuni, cu preocuparea de a înregistra și fazele ei (în timp). Epica Hortensiei Papadat-Bengescu ar cunoaște trei asemenea forme: un **lirism pur** (impresionism) și o **autoanaliză incisivă**, o fază, apoi, de tranziție, dominată, stilistic, de **tendința spre obiectivare** (Balaurul, Romanța provincială) și, a treia, hotărâtoare, după critic, pentru talentul autoarei - etapa prozei obiective (ciclul Halippa) în care dispare lirismul și autobiografia psihologică (în termenii critici de azi: introspecția).

Expresia este și punctul de pornire în analiza prozei lui Rebreanu, definit ca un creator de tip obiectiv, detașat de lirismul și eticismul sămănătorismului ardelenesc: "Formula lui Ion - observă criticul - este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă lipsită de strălucire artistică și

de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieţii în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planşe anatomice de studiu, ci curgătoare şi naturală: formulă realizată rar în toate literaturile şi pentru prima dată la noi. Obiectul de studiu al lui Ion este viaţa socială a Ardealului, care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat şi la mediul administraţiei ungureşti cu o faună bogată în exemplare variate. Cu un material aparent haotic, cu episoade numeroase ce se pun de-a curmezişul, romanul se organizează, totuşi, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion".

Repertoriul criticului cuprinde, va să zică, formula (compoziţia naraţiunii), limbajul (stilul) operei şi materialul ("obiectul de studiu", tematică) ei. După ce acest cerc de probleme a fost epuizat, analiza evadează în alte direcţii: definirea naturii personajului central, raporturile cu şcolile literare (naturalismul) etc.

Putem trage de aici o primă concluzie privitoare la demersul critic lovinescian, şi anume fixarea de la început a spiritului critic în interiorul creaţiei şi mişcarea lui, pe o rază întinsă de probleme, în jurul unei noţiuni-cheie care de regulă este expresia operei. Intenţia de a prinde, din primele rânduri ale articolului, nota unică, originală a creaţiei vine, desigur, de la impresionişti, interesaţi, cum se ştie, să traducă într-o formulă memorabilă conţinutul şi originalitatea unei cărţi. Lovinescu dezvoltă această tehnică şi, pe măsură ce trebuie să facă faţă unei literaturi din ce în ce mai complicate, o transformă într-o metodă coerentă, numită de el într-un loc "centripetism estetic", adică: "mergerea directă spre centrul operei de artă, spre ideea creatoare, spre punctul de sprijin al geometrului antic. Descoperind elementul generator şi făcându-l apoi tangibil cititorului, opera de elucidare a totului e mult mai reuşită decât practicarea unei analize parţiale şi a unei inciziuni experimentale, operaţie ce reclamă fixarea lanternei critice numai în centrul de unde pleacă sistemul nervos al creaţiei sau al scriitorului şi modestia limitării la esenţial, cu renunţarea la biruinţi dialectice uşoare pe chestiuni secundare" (Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937, p. 60).

Textul este revelator pentru ceea ce se numeşte, îndeobşte, sistemul de lectură al criticului şi poziţia lui

față de obiectul analizei. T. Maiorescu, am arătat cu alt prilej, face o critică prospectoare, imaginația (spiritul analitic) se oprește la granița poemului sau a operei dramatice. Preocuparea criticului este să justifice existența obiectivă (exterioară) a operei, nu structura, originalitatea ei internă. G. Ibrăileanu pune între operă și gândirea critică un număr de concepte (specificitate, mediu, atitudine morală) și, până să ajungă la adevărul estetic al cărții, spiritul trebuie să străbată lanțul acestor noțiuni ce înconjură și determină, după opinia criticului, secretul creației. Emoția este totdeauna mediată, proiectul critic se realizează mereu à travers... pornind din afară spre interiorul operei. Imaginația lui Lovinescu urmează un traseu invers: criticul este deja instalat în inima operei, când începe propriu-zis analiza el a atins "elementul generator" și demersul începe prin a străpunge, spre exterior, pereții ce o despart de domeniile învecinate. În jurul ideii centrale apare astfel o rețea de imagini explicatoare și apreciative. Imaginile sunt adunate apoi într-un portret, fantezia critică se repliază, revine la punctul de la care a pornit. Durata acestei navete marchează ritmul și simetria textului lovinescian. Ritm domol, epic, cu judecăți clare, memorabile. Portret cu linii precise, cu spații de respirație până ce o idee se consumă și alta se pregătește să-i ia locul. Centripetismul (figura criticii lovinesciene) poate fi comparat cu procesul de "cristalizare" de care vorbește Stendhal în eseul Despre dragoste: străbătând cercurile operei, ideea critică se încarcă de cristalele unei imaginații profunde și ordonatoare, ca ramura uscată aruncată și scoasă dintr-o mină de sare.

*

Un sistem de lectură presupune, în afara criteriilor estetice generale (în cazul lui Lovinescu: sincronism, diferențiere etc.), și o serie de elemente care determină judecata de gust. Ele constituie un sistem (sistemul unei sensibilități critice) prin care opțiunile intime, gustul criticului se exprimă. S-a remarcat, de pildă, că judecata de gust la Sainte-Beuve se exercită în funcție de idealul de intensitate (genul are totdeauna "largeur"). La ce semne reacționează critica lui Lovinescu? Greu de stabilit o ierarhie a

lor. Gustul este, de pildă, satisfăcut în cazul criticii când ea oferă garanții de obiectivitate și "multiplicitate de puncte de contact" (lângă idealul moral stă, așadar, un ideal al amplitudinii, al deschiderii unghiului de receptare). Poezia este acceptată pentru subiectivismul (individualismul) ei și pentru procentul de purificare, prin care trebuie să înțelegem și gradul de intelectualizare a emoției. Mai greu atârnă în balanța critică a lui E. Lovinescu criteriul originalității (pentru toate genurile). Originalitate înseamnă, în fapt, siguranță verbală, putere de invenție, stil natural (criteriul obseda și pe T. Maiorescu), rigoare și simetrie a discursului. Toate aceste exigențe s-ar putea rezuma prin "măsura tonului". Măsura este un criteriu ce se repetă. Ori de câte ori criticul observă o potrivire între idee și expresie, între ritmul textului (un ritm al ideilor) și limbaj, gustul său se arată împăcat: poemul sau nuvela au măsură, curgere firească, expresia a crescut normal pe trupul ideii. E vorba, așadar, de un ideal al măsurii care ne-ar putea trimite la sensibilitatea clasică (Lovinescu a fost fixat, moralmente, în categoria omului onest, între alții de T. Vianu). Să luăm câteva exemple la întâmplare. Pentru a justifica opțiunea lui pentru unele versuri frumoase ale lui Pillat, criticul remarcă, la nivelul limbajului, "imaginea rară, topită și armonioasă". Altele sunt respinse din pricina "patetismului retoric". Un alt poet (G. Murnu), neprezentând garanții de unitate și măsură, nu poate fi acceptat: "limba nu prezintă unitatea de ton necesară: voit arhaică uneori, ea se modernizează fără tranziție în invențiuni verbale discutabile și regretabile deviațiuni gramaticale".

E limpede că lui E. Lovinescu nu-i plac excesele, abaterile de la măsura tonului și, deschizând cărțile lui, dăm peste explicații ca acestea: "exces de individualism" (Cotruș), "gongorismul formei lutoase" (I. Valerian) etc. Poeții de avangardă sunt, între altele, suspectați de lipsa acestei frâne (spirit al simetriei și al măsurii) care constituie condiția împlinirii estetice a poemului. La fel poezia lui I. Minulescu este respinsă pentru muzicalitatea ei exterioară: "Pornită de la suprafața sufletului, ea s-a înălțat în acorduri largi și zgomotoase, cu violență de imagini și de cuvinte, cu atitudini și îndrăzneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului și ale modernismului formal, cu mistere ușor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar per-

versă şi, mai presus de toate, retorică"...

Idealul măsurii alternează uneori cu acela al adâncimii şi al amplitudinii, însă şi în aceste două situaţii criticul cere o adecvare a mijloacelor la tonul intern al poemului sau al naraţiunii, o coeziune şi o simetrie între diversele planuri ale operei. Abaterile, disimetriile, rupturile, chiar şi atunci când sunt făcute cu talent, nu le acceptă. În animatorul modernismului românesc trăieşte, indiscutabil, un spirit de geometru care-l face să vadă clar şi să judece drept viaţa literaturii contemporane, dar îl şi împinge, uneori, spre atitudini rigide. S-a scris mult pe seama injustiţiilor, a infidelităţilor criticii. Oricine ştie ce erori mari au făcut marii critici, inutil a le mai discuta. Lovinescu nu se abate de la regulă, între sutele de aprecieri pe care le-a făcut sunt unele care ne pun pe gânduri. Lipsă de intuiţie, idiosincrazie, încăpăţânare într-un sistem? Poate toate la un loc, fără prea mare importanţă, de altfel, căci ce asigură prestigiul unui critic şi trăinicia discursului său în timp este judecata de anasamblu a literaturii şi calitatea limbajului critic. Să semnalăm, totuşi, câteva judecăţi restrictive în textul lovinescian. Blaga, Bacovia, ştie toată lumea, nu sunt socotiţi, din diverse motive, poeţi mari, cum îi socotim noi azi. În schimb lui Marcel Romanescu, N. Davidescu, George Gregorian, Cincinat Pavelescu li se acordă prea mare importanţă. Limitată este şi înţelegerea prozei lui Sadoveanu, pusă sub semnul **materialismului liric.** Un prozator azi uitat, Ludovic Dauş, dă criticului sentimentul talentului autentic: cutare operă este "solid construită, cu o tehnică realistă, onest realistă". Opera însă s-a pierdut, cu vremea, tehnica, onestitatea, realismul ei nu mai au nici o importanţă. Surprinde şi părerea despre piesa lui Ronetti Roman (Manasse) apreciată ca fiind superioară pieselor lui I. L. Caragiale. La definitiv uitata Lucreţia Petrescu ni se spune că simţul teatral este "neîndoios", lui AL. G. Florescu i se recunoaşte "destul spirit de observaţie şi spirit pur şi simplu", importanţa altor autori minori (A. Dominic, Eugen Relgis, B. Luca, Dem. Teodorescu, Valjan) este exagerată. Exagerată este şi opinia despre Camil Baltazar, pus deasupra lui Bacovia, la fel ca despre umoristul Gh. Brăescu socotit o vreme (în Critice) mai substanţial decât I. L. Caragiale, idee la care, în Istorie , criticul renunţă. E. Lovinescu are uneori tendinţa de a exagera rolul scriitori-

lor de al doilea raft din convingerea, poate, că soliditatea și varietatea unei literaturi sunt determinate de numărul acestor scutieri fideli și tenaci, nu odată inventivi, preocupați de teme pe care alții, mai dotați, le vor trata cum se cuvine. Cum spune de mai multe ori criticul: eșecul de azi este omagiul capodoperei de mâine. Pentru a stimula o direcție pe care o socotește fertilă (proza urbană, obiectivă, intelectualizată; poezia de emoție spiritualizată), el încurajează inițiativele în acest sens, dă speranță bravilor caporali ai literaturii, convins că din rândul acestora se vor recruta mâine talentele de excepție. Așteptările i-au fost confirmate în multe cazuri, în altele nu. Riscul de a ne înșela, în acest domeniu, este normal. Anormal e doar faptul ca din o sută de previziuni pe care le face un critic înzestrat cu acest dar să iasă, cum pretind unii, o sută de scriitori mari. Dacă se aleg numai 34 cu adevărat fundamentali și un număr acceptabil de scriitori mijlocii care să secondeze pe primii în efortul colectiv de a înnoi literatura, câștigul este, indiscutabil, enorm. Este ceea ce s-a întâmplat cu planetele semnate cu generozitate de Lovinescu, criticul interesat mai mult decât oricare altul din epoca lui de soarta literaturii române. Simpatia ce a arătat-o tinerilor lui partizani nu desfigurează, într-o judecată de ansamblu, peisajul literaturii moderne. Tabloul de valori propus de el s-a impus. Alții, veniți după ce reliefurile și hotarele fuseseră fixate, au adus îmbunătățiri, dar n-au răsturnat coordonatele acestei hărți literare pe care o luăm, și azi, ca punct de reper în judecățile noastre.

Valoarea unei istorii a literaturii nu stă însă numai în justețea intuiției critice, ci și în calitatea discursului critic. Este interesant de aruncat o privire și asupra acestui aspect, pentru că, fapt de ordinul evidenței, un demers critic este și un demers stilistic, o potrivire a tonului în raport cu obiectul. Critica modernă pune un accent special asupra raportului dintre receptor și emițător la nivelul limbajului. O metaforă mai veche sugera ideea că un critic trebuie să scrie despre o operă cu cerneala cu care opera a fost scrisă, cu alte cuvinte: să se insinueze în mecanismul ei și să-i împrumute limbajul. Scoțând din discuție comentariile cameleonice, indigestele parafraze lirice în marginea unui text, să cădem de acord că metafora de care s-a abuzat atâta exprimă pe o cale figurată adevărul

despre ceea ce teoria modernă a criticii numește dublul resort al funcției critice. Orice critică veritabilă, spune într-un loc Jean Pierre Richard, este o prelungire și o provocare a operei, limbajul criticii este un paralimbaj care, excitând limbajul real al cărții, îl ține sub stare de trezie, îl face să dăinuie dincolo de marginile textului. Provocarea asigură prelungirea: "Prelungire, provocare: iată fața dublă a lui Janus critic. O față dublă care nu constituie, în realitate, decât una singură, pentru că a prelungi sensul, a-l reformula în câmpul altei sensibilități, a-l înstrăina, aceasta înseamnă a-l forța totdeauna să renască. Fidelitatea mediatoare, infidelitate excitantă, acesta este fără îndoială dublul resort al funcției critice. Acest dublu resort permite oare un dublu joc? Se pare că, în orice caz, critica lui Sainte-Beuve - oare a noastră nu? - se fundează, mai mult sau mai puțin conștient, pe o asemenea duplicitate" (Etudes sur le romantisme, Ed. Seuil, 1970).

Fidelitate mediatoare, infidelitate provocatoare - iată o definiție fericită dată criticii moderne, o critică care-și asumă, strategic, obiectul și-l îndepărtează pentru a-și medita în libertate ideile, într-o pendulare care exprimă nu nehotărârea, ci o tensiune a spiritului care întâlnește un alt sistem de reprezentare și alte obsesii. Asumarea lor este un act tranzitiv, o etapă în calea unei creații ce tinde spre independență. Lovinescu folosește curent acest împrumut de limbaj și chiar viziune (printr-o substituire ingenioasă) care-i permite să reconstituie universul unei opere și să dea o idee mai exactă despre stilul ei. Elementele operei sunt replămădite într-un discurs care tinde în orice moment să ia distanță, să se purifice. Să citâm puținele rânduri (și nu cele mai inspirate sub raportul judecății de valoare!) despre poezia lui Bacovia: "a creat o atmosferă personală de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor, în care <prințese oftează mecanic în racle de sticlă>; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească, prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flașnetelor, și macabru, în tonul păpușilor

de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinate, într-un cuvânt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale. Expresie a unei nevroze, o astfel de poezie impresionează în ansamblu, fără să rețină prin amănunt"..."cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede" -

unde se vede cum textul critic a absorbit ca un burete sucurile creației originale și le repune în circulație în țevăria unei pagini de o frumusețe rece și demnă.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

PERPESSICIUS
(1891 - 1971)

Perpessicius (D. Panaitescu) s-a născut la 21 octombrie 1891, la Brăila. Studii gimnaziale şi liceale în oraşul natal. Absolvent al Facultăţii de Litere şi Filosofie din Bucureşti (1914), profesor secundar la Arad, Târgu-Mureş, Brăila şi (din 1927) în Bucureşti. A debutat, sub pseudonimul Victor Pribeagu, cu schiţa **Omida**, în revista brăileană **Flori de câmp** (nr. 5, 9 iulie 1911). Publică prima oară versuri sub numele D. Pandara în revista **Versuri şi proză** (1913) a lui I. M. Raşcu (cf. T. Vârgolici: **Retrospective literare**, E.P.L., 1970). Se decide pentru pseudonimul Perpessicius, întâlnit, întâi, în **Cronica** (dec. 1915), unde publică poemul în stil clasic: **Ad provinciales, meum in Gretchen amorem spernentes**. A colaborat la **Neamul românesc**, **Letopiseţi**, **Cartea vremii**, **Flacăra**, **Gândirea**, **Cugetul românesc**, **Ideea europeană**, **Contimporanul**, **Adevărul literar şi artistic**, **Mişcarea literară**, **Spre ziuă**, **Săptămâna muncii intelectuale şi artistice**, **Lumea**, **Universul literar** (publicaţie pe care a condus-o între 20 dec.1926-15 oct.1927), **Cuvântul**, **Jurnalul de dimineaţă**, **Revista Fundaţiilor regale**, iar după 1944 la principalele reviste literare. A ţinut mulţi ani în **România literară** rubrica **Lecturi intermitente**.

Afirmat mai întâi ca poet clasicizant, cu un lirism sentimental şi livresc (**Scut şi targă**, 1926; **Itinerar sentimental**, 1931). Foiletoanele critice ale lui Perpessicius - de un impresionism erudit - sunt grupate în volumele: **Repertoriu critic** (1925), **Menţiuni critice** (I-V), continuate cu **Menţiuni de istoriografie literară şi folclor** (1957), **Alte menţiuni de istoriografie şi folclor** (I, 1961; II, 1964). Alte volume de critică şi publicistică: **Dictando divers** (1940) şi **Jurnal de lector**, completat cu **Eminesciana** (1944) la care se adaugă **Antologia poeţilor de azi** (2 vol. 1925, 1928) şi, în colaborare cu Ion Pillat, **De la Chateaubriand la Mallarmé** (1938).

Paralel, autorul savuroaselor **menţiuni** depune o aspră şi minuţioasă muncă de editor. Din 1933 pregăteşte marea ediţie a operei lui Eminescu (primul volum apare în 1939, al VI-lea - care încheie ciclul poeziei - în 1963). Editează, în 1936, scrierile lui Mateiu I. Caragiale. Membru al Academiei Române.

Adevăratul exponent al impresionismului în critica românească este nu Lovinescu, ci Perpessicius, poet de formație simbolistă în maniera Laforgue (Scut și targă, 1925; Itinerar sentimental, 1931) și glosator fin și erudit în marginea textelor literare. Lovinescu a făcut la început critică impresionistă (Pași pe nisip), dar, nemulțumit de elasticitatea formulei, caută puncte de reper mai sigure și pune în calea subiectivității anumite obstacole (legi) care vor sfârși prin a închide a zecea muză între gratiile unei doctrine (modernismul). Perpessicius, venit mai târziu în critică, fuge de orice doctrină și, în genere, de orice determinare teoretică. Programul lui critic prevede numai libertăți, nici o constrângere, în afară, bineînțeles, de aceea a gustului, fetișizat în sensul lui Anatole France și Lemaître de la care ia și ideea lecturii simpatetice. Teama de sectarism a foiletonistului este așa de mare încât, în prefața Mențiunilor critice (I, 1928) refuză să se socotească critic, critica fiind o disciplină didactică, fatal dogmatică și, deci, sectară. El nu se vrea decât un cititor atent și cordial, interesat să distingă frumusețea dintre defecte (formula este a lui Voltaire) și defectul dintre frumuseți.

Perpessicius e preocupat mai ales de primul aspect, fiind și la acest punct în acord cu impresioniștii care, refuzând sistemul, recomandă cordialitatea cea mai largă. Critica ar fi, în acest caz, "l'art de jouir des livres" (Lemaître) și rolul criticului este să-și exprime în forme acceptabile artistic bucuria în fața operei sau, după formula lui Anatole France, "dulcea uimire în fața frumuseții lucrurilor". Accentul se deplasează, în acest caz, de la obiect (operă) la subiectul care o contemplă (critica). Impresioniștii merg chiar mai departe și spun că opera nu există câtă vreme nu apare criticul care s-o ia în stăpânire și astfel s-o creeze, idee care revine, sub alte cauzalități, și în critica modernă. Perpessicius se desparte aici de maeștrii săi francezi. Pentru el opera este ceva ce există în afara posibilităților și a umorilor criticului și, îndepărtând păcatul orgoliului, se apropie de ea cu un sentiment aproape religios. Rareori s-a văzut un critic care să manifeste o prețuire împinsă până la evalvie față de cuvântul scris, sinonim pentru el cu un cuvânt sacru. Opera, mare sau mică, e semnul unei misterioase forțe de creație în fața căreia criticul se umilește. Înainte de a începe propriu-zis

comentariul, el mitizează obiectul (opera), răsturnând astfel schema obișnuită a analizei. După ce această operație a fost îndeplinită, spiritul critic se apropie timorat și fascinat de text, căutând pretexte pentru a întârzia în marginea lui. Lectura este precedată de o lungă pregătire a lecturii, un fel de pronaos în care, critic și cititor, trebuie să lepede toate vanitățile pentru ca, purificați, introduși în atmosferă, să poată trece dincolo, în spațiul sacru al operei.

Opera poate veni din orice direcție estetică, Perpessicius n-are preferințe tematice sau de formulă artistică; avangardistă sau tradiționalistă, cartea trebuie să poarte doar un "buletin" cu vaccinul talentului: "Voiu plivi (...) orice judecată sectară - scrie el într-un articol program: În tinda unei registraturi (Spre ziuă, 1923) - și mă voiu sili să comentez orice operă din orice zonă ar veni. Nu voiu pretinde nici un soiu de certificat cu excepția unui buletin, care să arate că opera e vaccinată cu un cât de relativ interes. Voiu suprima orice baraje din golful acesta și voiu căuta să-l prefac, cum ar zice Dinicu Golescu, într-o mare schelă de porto-franco. Voiu alunga cât mai hotărât, ca pe-o Satană, ipocrizia și, vorbind de o scriere, voiu căuta să transcriu cât mai lămurit ecourile - abia - distincte, voiu vorbi, cu alte cuvinte, cu pasiune, dispreţuind sau lăudând după împrejurări. Dacă blamul va fi de multe ori surâzător, în loc să fulgere a spaimă ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voiu pune frâu și slobod îl voiu lăsa să măsoare zările. Alții mai vârstnici au vorbit de foamea spirituală a atenției publice, iar Sainte-Beuve a transcris de undeva că a lăuda cu moderație este semnul celei mai mari mediocrități. Deci voiu căuta întotdeauna să adaptez entuziasmului meu o cutie de rezonanță în care să vibreze emoția pe care o dă opera de artă și numai grație căreia, după spusa lui Gourmont, opera aceea există. În acest sens, primesc cu bucurie să mi se amintească de <parțialitatea plină de dragoste> pe care alții din altă pulpă, mai nobilă, au praçticat-o. Un astfel de protectorat prețuiește cât o independență".

Cu această lipsă de prejudecăți doctrinarea citește Perpessicius literatura dintre cele două războaie, arătând o egală simpatie pentru tradiționalistul Ion Pillat, pentru simbolistul Minulescu (marea lui iubire spirituală) sau avangardistul Ion Vinea. Sincronismul, diferențierea sunt legi care n-au pentru el nici o semnificație. Singurul criteriu este acela al artei, înțeles și acesta în determinări foarte

largi. El îngăduie îmbrățișarea poeziei ermetice a lui Barbu și a prozei absurde a lui Urmuz, laolaltă cu proza realistă a lui Rebreanu și cea fastuos barocă a lui Mateiu Caragiale. Punctele de sprijin teoretice pentru o deschidere critică atât de largă sunt și ele foarte variate. Un nume des citat și, negreșit, un model, este Remy de Gourmont. Formula Mențiunilor (care este, în fond, aceea a figurinei impresioniste) poate fi dedusă din Cartea măștilor. A lua masca unui spirit în întruparea lui literară este grija (osârdia) și bucuria foiletonistului. Perpessicius asociază acestei operații un protocol complicat, critica fiind pentru el nu numai un act de umilință (supunere față de obiect), dar și o oficiere. Iar oficierea în preajma literaturii înseamnă creația unei alte literaturi (o metaliteratură) în care masca obiectului tinde să se confunde cu masca subiectului. O altă autoritate critică citată pentru chestiuni de amănunt, nu pentru sistemul lui teoretic general, este Thibaudet. El este chemat, de pildă, să sprijine ideea de autobiografie în roman sau conceptul de poezie pură. Alianța cu foiletoniștii de tipul Cremieux, Robert Kemps este mai profundă. Ca și aceștia, Perpessicius citește tot ce-i cade sub ochi și ține la curent, săptămânal, publicul cu noutățile literare, orientându-i gustul în sensul valorilor. Modelul mai îndepărtat este, desigur, Sainte-Beuve, invocat de toți, dogmatici și impresioniști. Perpessicius îl citează și pe el, dar nu-i urmează metoda. Metoda lui duce la o judecată prin ricoșeu, nu la o judecată de valoare clară și directă. Nu are cruzimea ce se cere, îndeobște, în astfel de cazuri, de a spune de mai multe ori nu și de foarte puține ori da. Raportul este invers, cronicarul se străduiește să scoată, chiar și acolo unde altul n-ar vedea decât disperare și pustiu, oaze de literatură autentică. Critică ideală pentru debutanți, bine primită și de scriitorii maturi, sensibili la aceste semne de simpatie.

Faptul că Perpessicius este poet înainte de a fi critic nu explică amabilitatea de care au vorbit toți comentatorii lui. Poezia poate să justifice finețea ce o pune în analiză, dar nu blândețea judecății. Poeții sunt, de regulă, neiertători cu alții, pamfletele cele mai dure împotriva poeților le-au scris poeții, nu criticii. Cordialitatea lui Perpessicius vine dintr-o înțelegere neobișnuită a misiunii cronicarului literar. Acesta trebuie, pe scurt, să încurajeze și să protejeze arta, chiar și acolo unde ea apare în alianțe degradante. Un eșec devine, în acest caz, o experiență ce se poate

consulta, un poem prost este un poem care are, negreșit, câteva versuri bune, un roman dezarticulat nu înseamnă numaidecât un roman fără nici o valoare. Sunt pasaje - și cronicarul le descoperă - unde spiritul creatorului triumfă. Pe acestea le îmbrățișează criticul, le citează pe larg, le comentează din mai multe unghiuri, exprimându-și la urmă regretul de a nu putea face mai mult pentru destinul cărții. Mulți au judecat aspru (G. Călinescu înaintea tuturor) acest mod de a analiza literatura, preferând articolul care să spună lucrurilor pe nume, fără artificii de artă. Părerile nu sunt, totuși, ferme nici la acest punct. G. Călinescu, revizuindu-și opinia, numește odată pe Perpessicius un critic "în genere negativ".

Negativ sau pururi pozitiv, tandru, încurajator, să vedem întâi tehnica, demersul criticului. Perpessicius este, încă o dată, un impresionist cu o cultură simbolistă serioasă (referințele lui literare sunt din acest domeniu) pus în situația - din vocație, dintr-un sentiment al solidarității profesionale?! - să citească pe alții și să raporteze observațiile lui într-un mod care să nu jignească pe creator, dar să nu păcălească nici pe lector. Misiune grea, aproape imposibilă, pentru că scriind despre toate cărțile ce apar este imposibil de a nu respinge, chiar prin refuzul de a te pronunța, pe unele dintre ele. Criticul își ia măsuri de precauție și spune că el nu-i propriu-zis critic, ci doar un cititor atent, care oferă altora rodul unei experiențe nevinovate: "exerciții ale unui gust literar în funcție și în devenire". Când cartea îi place, lauda nu cunoaște moderație, când lucrarea în discuție e sub orice limită criticul nu evită judecata, dar o pregătește încet și-o anticipează prin considerații care mută atenția cititorului spre alte lucruri. "Nu ne simțim sufletul roman, nu vom pune tichia rechizitoriului și nu vom jigni fratele" - declară el. Însă a face critică și a nu nega - într-un chip sau altul - nu este cu putință. Perpessicius pune și el uneori tichia în cauză, dar până să facă acest gest el are alte lucruri de făcut. Aceste alte lucruri constituie esența discursului său, organizat din divagații, succesive abateri de la liniaritatea normală a unei discuții literare. Cronica începe, aproape invariabil, printr-o lungă punere în temă. Lectura este anticipată de o punere în lectură, unde flacăra unei curiozități intelectuale (o impresie prealabilă) trebuie să se consume. Cronicarul este și el un om cu impresii, emoții, amintiri, pe care unde să le comunice, dacă nu în spațiul foiletonului?!

El a citit în anumite împrejurări cartea despre care este vorba, citind-o și-a amintit că a cunoscut pe autor și a relatat și altă dată ceva despre el; impresia prezentă are, deci, o istorie ce trebuie, pentru a respecta autenticitatea lecturii, consemnată. Și Perpessicius nu ezită să pună toate aceste emoții în articol, dând cititorului seama, de pildă, despre circumstanțele în care a citit volumașul d-lui Al. Iacobescu sau despre întâlnirea pe care a avut-o în adolescență cu poezia lui Minulescu. Pe Al. Iacobescu l-a citit în timp ce călătorea cu expresul de la Iași la Focșani, în compania lui Camil Petrescu care, nu-i așa?, avea preocupările și proiectele lui etc. Criticul a citit, totuși, cu atenție versurile în chestiune, dar "din nenorocire" (această formulă revine în **Mențiunile** lui Perpessicius ca o ultimă implorare în fața unui rău inevitabil!) în afara unei strofe unde se observă oarecare grație: "nimic altceva nu poate fi scăpat de întunericul inexorabil al inexistenței poetice". Judecata este dată, dar pe această cale mai ocolită. Prefața cronicii abordează și chestiuni tehnice cum ar fi istoria unui gen literar la noi sau o problemă de filiație estetică. Ca să ajungă la **Nebunia lumii** de George Cornea, criticul trece în revistă romanele de război, începând cu Zola și încheind cu Felix Aderca. Motivul din **Neliniști** de I. M. Rașcu e, mai întâi, cercetat la Henry de Regnier, Paul Valéry, Charles van Lerberghe, Bataille, pus apoi în legătură cu verva funambulescă a lui Banville, trecut prin arcușul lui Pellerin, Verlaine și Laforgue, deviat spre Gide, Proust, Moréas, adus în spațiul național (Coșbuc și "liota de coșbucieni", Anghel, Pillat, Bucura Dumbravă), confruntat cu critica (Lovinescu, Ovid Densusianu, Ion Trivale) și, după ce este studiat și în raport cu poezia anterioară a lui I. M. Rașcu, poate fi privit, în fine, în față și apreciat cum se cuvine. Comentatorul, eliberat de povara impresiilor vechi, poate consemna pe cele noi, născute din contactul cu volumul în discuție. Citează versuri "conclusive", "tipice pentru arta notației expresive", citarea de fragmente fiind dealtfel un moment important în acest scenariu critic.

Apropierea de operă prilejuiește și efuziuni mai direct lirice, ca acelea ce preced cronica la ediția a treia din **Romanțe pentru mai târziu**, citate des de comentatorii criticului pentru a ilustra ceea ce, cu o formulă luată din Proust, s-ar putea numi "arabescurile de amabilitate"ale lui Perpessicius. Apariția în urbea Brăilei a volumașului de 30

de centime editat de Socec este întâmpinată ca un dar al cerului și în stilul vechilor epoci, cronicarul salută evenimentul în fraze oraculare:

"Adolescență, adolescență!...

O! Annă Karenină și tu Kitty; Florență a Crinului Roșu, scrisoare ce cădeai într-o cutie zăvorâtă, părăsită poate pe strada aceea întunecoasă; și-ntâia carte a lui Lorrain, o! straniu conte Noronsoff ce-ți puneai, în timpul orgiilor, dantura, în cupa rezervată anume; o! frate Cyrano, îți mai amintești cum plângeam în înserare, colo, în colțul de sub icoane, în tremurarea candelii, în vreme ce Roxana își desfăta simțirea cu versurile tale - nebănuind - o! Christ galant, o! Don Quichotte incurabil.

Și serbările din grădina publică: pungile cu confetti ieftine preparate, din ajun, gardul sărit și iscusita strecurare printre sârma ghimpată și printre "sticleții" brobodiți, adolescentele cu ochii scăpărând numai virginitate, frumoasele, savante în farduri și-n surâsuri, cât le-am râvnit acele serpentine larg desfășurate, acele benzi de telegrafuri Morse, pe care nimeni nu scria nici un cuvânt!...

Și portul, cu cheiul tolănit la soare ca și hamalii obosiți în miez de vară, o barcă ieftină (o! vremuri ce nu cunoașteți valuta), cum naviga pe Nilul în miniatură (pe Corotișca ce-și boltea umiditatea sub sălciile întrețesute), popas în baltă, ospăț cu mure și reîntoarcerea pe apă, în amurg, când catargele în negru profilate pe purpura asfințitului înfiorau cu viziunea lor patibulară... Și drumul către casă, în înserarea dureroasă ca agonia muribunzilor (obsesiune din Lorrain) pe vaduri ce vuiau de uruitul roților căruțelor ce reveneau în mahalale, o cârciumă cu un grătar și-o caterincă-nebunită, suspine crude, ignobilă interferență de reverie și vulgaritate..."

Când critica este negatoare protocolul este același. Perpessicius nu se hotărăște ușor să părăsească tinda foiletonului. Întâi Bourget, Stendhal, după aceea vine în discuție dl. Moscovici despre care s-ar putea spune că este prozaic ("veți zice că"...) și, negreșit, este, dar criticul înlătură această vorbă rea pentru a face loc alteia, mai ușor de suportat: dl.Moscovici poate fi bănuit de prozaism, dar înainte de a lua act de această suspiciune să nu ignorăm că a scris și "o romanță perfectă cu toate că prea puțin personală". Perfectă și puțin personală sunt noțiuni care nu se pot asocia, una o respinge pe cealaltă, criticul le alătură totuși pentru a devia traiectoria negației. Întâmpi-

narea este, deci, prima fază a demersului critic perpessician și rolul ei, în afară de a pregăti spiritul pentru o întâlnire de sărbătoare, are și pe acela de a amâna contactul direct cu opera. Contactul vine mai târziu, după ce criticul a epuizat toate formele evaziunii (erudiția, divagația lirică etc.). Aproape invariabil, întâlnirea are loc la nivelul tehnicii. Stilul, tonul, cristalizarea formală intră în discuție când criticul se hotărăște, în fine, să treacă pragul operei. Sunt însă și aici legende, amănunte ce abat atenția criticului și el nu rezistă ispitei de a deschide noi paranteze. Discursul critic se constituie atunci dintr-un sistem de paranteze care proliferează pe tot cursul analizei. Luăm exemplu cronicii la Joc secund. O recapitulare, la început, a legendei ce înconjură opera poetului nemulțumit, știe toată lumea, de versurile de început. Nemulțumit? Dar astfel de nemulțumiri față de tinerețea literară se petrec și în alte părți, în Franța, bunăoară... și criticul deschide o paranteză pentru a explica fenomenul. O observație a lui Thibaudet despre Mallarmé îi ușurează explicația. Paranteza se închide aici, pentru a se deschide din nou după câteva paragrafe. Un epitet venit sub condei ("pur") împinge gândul din nou spre Mallarmé și, fatal, spre comentatorul lui, Thibaudet. Cuplul acesta mai vine odată în discuție pentru a lămuri puterea magică a cuvântului în poem. Opera este astfel tatonată, îndepărtată și apropiată din nou, într-o veșnică nehotărâre a criticului de a duce investigația până la capăt. El aplică, nu știm cât de conștient, principiul simbolist al sugestiei, evitând să distrugă misterul operei printr-o definiție exactă a simbolurilor ei. Critica nu părăsește, în orice caz, decât rareori și pentru scurtă vreme această zonă de nuanțe, ecouri, pânza ei fină se țese, ca aceea a păianjenului, în penumbra lucrurilor. Gândindu-se la legea morală care o animă, Pompiliu Constantinescu vorbea în legătură cu critica lui Perpessicius de un "principiu al basculei". Această basculare există, negreșit, dar nu pe plan moral. Ea definește alt raport și anume acela dintre critic și operă. Perpessicius îmbrățișează de la început opera și în termeni, uneori, neînchipuit de entuziaști ("îmi scriu aici fericirea ultimului dintre cronicari", "cu ce sentimente de cucernică evlavie mă apropii de volumașul"...etc.), dar sentimentul ultim pe care îl avem este că nu și-o asumă niciodată pe de-a-ntregul și definitiv. Singurul lucru sigur este instalarea lui în ceea ce am putea numi limbul (sau, în terminologia

criticului, tinda) operei, de unde face incursiuni spre suprafețele textului, urmate de replieri, evaziuni, pe o traiectorie incontrolabilă. Fraza se leagă, discursul înaintează prin revărsări ample de simboluri și metafore rare, obiectul (opera) dispărând și apărând, ca o insulă scăldată de apele oceanului, la suprafață. Foiletonul se alcătuiește din asemenea succesiuni, basculări, într-un ritm de flux și reflux, luminând și întunecând reliefurile cărții. Uneori acestea sunt cercetate cu un telescop mai precis, iar rezultatul expertizei este comunicat în același limbaj congestionat de metafore. Expresia aruncă din nou o umbră proiectoare asupra textului ieșit o clipă de sub presiunea unei imaginații prolifice, deformante. Între creație și spiritul ce o observă se interpune, fatal, o sensibilitate care acceptă lucrurile numai pentru a le injecta propriile obsesii. Un caz evident de transfer de motive, de sensibilizare a elementelor ce ne stau, inerte și întrebătoare, în față.

Este interesant de dedus, după ce am văzut poziția criticului față de operă și mecanismul ce-o servește, felul în care valorifică Perpessicius literatura. Mai precis, care sunt criteriile de care uzează gustul critic pentru a aproba sau respinge o carte. S-a înțeles până acum că degetele criticii pipăie suprafețele textului, privirea alunecă de obicei fermecată peste reliefurile ei și se retrage rușinată, mută de admirație, în fața cuvântului bine montat în frază. Prilej de reverii, considerații adiacente, nu fără legătură cu subiectul, dar, oricum, în afara unei problematici stricte. Scriitura e cel dintâi lucru pe care îl vede criticul și aproape toate observațiile lui se opresc, când e vorba de poezie, la acest nivel. Literatura este valorificată, înainte de orice, prin cuvânt, scriitorul bun fiind acela care a găsit cuvântul potrivit, metafora de excepție, simbolul neîncercat de alții. Textul este studiat într-o relativă autonomie față de mesajul pe care îl conține, comentatorul fiind preocupat, de pildă, de coerența, homofoniile versului sau de "licorile" stilului epic. În judecata critică, de regulă implicită, locul prim îl ocupă stilul (limbajul). Și cum judecata este transmisă prin mijlocirea unei metafore (metaforă de gradul doi), metafora cea mai frecventă la Perpessicius este aceea ce desemnează o strălucire și o finețe de bijuterie. Când criticul vrea să spună că o carte este valoroasă, el caută o imagine din sfera giuvaerului sau din lumea obiectelor ornamentale. Târgul de fete de Romulus Dianu este "o cupă rară" în vitrina prozei românești. Ver-

sul ermetizantului Simion Stolnicu posedă "irizări magice"; "somptuozitatea celor mai triumfale imagini" (Opere, VI, p. 147) umple de farmec pe critic. George Magheru este numit un virtuoz "scamator al imaginii" (op.cit. p. 118), la Voronca este apreciată "precipitarea de constelații și de căi lactee", la Arghezi "lentila (...) miraculoasă". Urmuz este un "scânteietor și meteoric talent", în versurile lutoase ale lui I. Valerian există, din fericire, "un bob de perlă".

Din seria simbolurilor iradiante face parte și castelul, citat în introducerea unei cronici pentru a marca intrarea în poezie a unui tânăr deosebit. Tânărul în discuție (Radu Boureanu) ar păși cu autoritate "pe sub portalul înflorit de vreme și omenească migală, către castelul străvechi al Poeziei". George Magheru despre care a mai fost vorba este recompensat de critic cu o comparație de duminică: "un nou meteorit pe bolta de safir a liricii contemporane". O variantă a **bijuteriei** este **nimbul**. Scriitorii mari, în special poeții, poartă în imaginația criticului un cerc de lumină în jurul capului, ca îngerii. **Nimbul** este o podoabă din sfera imaterialului. Corespondentul lui material este **cleștarul**. Perpessicius folosește și pe unul și pe celălalt pentru a marca o purificare a stilului sau o atitudine serafică în comportamentul eroilor. Timbrul romanelor lui G. M. Zamfirescu este asemănător cu timbrul dat de "cleștarele dostoievskiene". După **cleștar**, **perlă**, **safir**, vine rândul **diamantului**, al **talismanului** și chiar al **broșei**, o bijuterie mai profană, citată și ea într-o metaforă pentru a da o idee despre armonia și strălucirea unui text literar.

Literatura este valorificată, astfel, pentru puterea ei de seducție formală, în funcție, am putea spune, de un **ideal al decorativului**. Elementul cel mai simplu în acest vast panou de ornamente este **cuvântul**, apreciat după forța lui de iradiație. Cuvintele sunt montate ca niște pietre de preț în fraze, frazele fac parte din ansambluri (strofe, paragrafe) care, pentru a ne face o impresie bună, trebuie să spună ceva ochiului. Privirea, dintre simțuri, este, așadar, mai des solicitată pentru a decide asupra valorii unui text. Însă privirea nu poate ajunge prea departe, ea poate cerceta suprafețele, nu și profunzimile unei opere. Perpessicius face totuși efortul de a citi în cuvânt ceea ce se petrece în adâncurile unei cărți, folosind și alte căi de penetrație. Cuvintele sunt judecate nu numai prin culoarea, dar și prin sunetul, muzica lor. O operă profundă

este o operă muzicală, ne ridică, altfel spus, deasupra mizeriei existenței. Stătea în puterea d-lui Ionel Teodoreanu să ne dea o carte în care "exaltarea naturii și a sufletelor simple, romantice - cadru și ființe, edenice - ar fi cântat în inima cititorului ca o fântână paradisiacă sau ca o muzică aeriană condusă de cine știe ce magic Ariel" (e vorba de Turnul Milenei). Sonoritatea frazelor justifică, în acest caz, un ideal al detașării, literatura profundă fiind aceea care ne îndepărtează (purificându-ne, de contingențele apăsătoare. O operă perfectă este, în lumina acestor criterii, o operă care are simetria și strălucirea unui ornament. Dar, ca și misterioasa cochilie dusă la ureche, ea trebuie să reproducă vuietul oceanului.

Când nu există cele două proprietăți, criticul se mulțumește cu una singură, cu condiția ca ea să fie intensă în marginile simetricului, căci dezordinea, pateticul anarhic, imaginația prolifică nu-i plac lui Perpessicius. Toate judecățile lui negative pornesc de la constatarea unor abateri pe acest plan. Excesul stilistic, de pildă, este o însușire care prin abuz se transformă într-un defect. Unele versuri din Vecerniile lui Camil Baltazar păcătuiesc prin "multă ornamentație, multă obsesie a cuvântului și multă prețiozitate". Interesant. Acest spirit barochist respinge prețiozitatea, abuzul de decorație. Este un reproș care se repetă în foiletoanele sale. Scrisul lui Dinu Nicodim, exaltat de unii, nu spune mare lucru lui Perpessicius din cauza prețiozității lui stilistice: "imersiunile d-sale arbitrare dau de multe ori impresia că cetim o traducere neperfectă, prețiozitatea d-sale stilistică și gramaticală comunică acea nesiguranță pe care ți-o dă tiparul de mână, cu litere mișcate și rânduri rătăcite". Că sub aceste "ariceli" ale textului criticul descoperă un talent scriitoricesc autentic este altceva. E modul lui Perpessicius de a întoarce un defect într-o însușire și invers. Perla poate să se ascundă în locuri rele, murdare, criticul e de veghe pentru a o descoperi. Căci spune el undeva: misia "spicuitorului de versuri" (e definiția pe care și-o dă) este să afle "bobul de perlă rătăcit în cine știe ce cochilie". Dar se întâmplă - din nenorocire - ca piatra rară să lipsească, stilul, cu alte cuvinte, să fie prozaic (prozaicul este, chiar pentru epică, o categorie negativă). D. Stănoiu ar realiza "un record de locuri comune și de diformități stilistice", folosind "prozaismele inexpresive ale vorbirii de toate zilele", ceea ce în ochi criticului prețuitor de bibelouri stilistice este un lucru grav. Versul lui Rotică se face

vinovat prin lipsă de culoare și de muzicalitate: "cuvântul la d-sa e opac, plumbos, fără nici o rezonanță". În schimb, Sașa Pană prin Cuvântul talisman se afirmă categoric în poezia modernă, prin ce? dacă nu prin puterea de iradiație a cuvântului?! Trei versuri ("Citește spațiile albe dintre versuri/ Spațiile albe în cari vameșii nu vor ști silabisi/ frumusețea clandestină a tăcerii") satisfac toate exigențele critice ale lui Perpessicius: "între aceste două blazoane, poemul d-lui Sașa Pană își joacă luminile intermitente (s.n.), ca o planetă umbrită și iar dezgolită, de nouri. Poezie intermitentă sau poezie blocată ca o cutie în care s-au strâns, claie peste grămadă, bijuterii disperate, iată cum s-ar putea caracteriza poezia d-lui Sașa Pană. Altminteri, versuri expresive ca o broșă de preț (s.n.) sau strofe cât un medalion (s.n.) cu relicvă și sens te ispitesc pe fiecare pagină aproape"...

Toate exigențele? Nicidecum. Fraza inițială a criticului ne-a indus în eroare, pe măsură ce el începe să caute argumente în favoarea impresiei excelente apar și nemulțumirile față de text, comunicate cu blândețe. Lectura prozei nu schimbă prea mult criteriile. Sadoveanu este exaltat pentru rafinamentul stilistic, ca și Mateiu Caragiale. Camil Petrescu pentru "jocul de tuburi telescopice", adică pentru arta lui de a observa. Aici stilul e fără culoare, bijuteriile nu pot f i vânate în frazele precise și cenușii; criticul își îndreaptă atenția spre alt plan (intriga, tipologia) fără a scăpa din vedere expresiile mai fericite ale textului. El nu mai împinge în față exigența cuvântului de preț, dar o ține, totdeauna, în rezervă pentru a o folosi la timpul potrivit. Căci, spune el, într-un loc: "Nu se mai poate admite un scris fără artă în secolul acesta de rafinament". Cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, ca și acela al lui Camil Petrescu și, în genere, al analiștilor care disprețuiesc stilul frumos, e mai dificil și Perpessicius se adaptează situației. Nici o vorbă mai precisă despre rafinamentul stilului când discută, de pildă, Drum ascuns. Tehnica împresurării operei (este mișcarea cea mai frecventă a fanteziei critice a lui Perpessicius) atinge aici un punct limită. Jumătate din cronică se ocupă de ce spun unii, ce cred "superstițioșii vieții noastre literare" despre literatura în cauză. Indirect, prin aluzii, este atinsă și problema stilului, dar criticul nu-și spune punctul lui de vedere, preferă să parafrazeze ce zic d-nii Lovinescu, Holban, M. Sebastian, F. Aderca, lăsând chestiunea în suspensie. Unii spun că

autoarea n-are stil, dar să nu ne grăbim, creatorii adevărați scriu nu numai pentru ziua de azi, scriu și pentru viitorime...: "să lăsăm pe cronicar să se strecoare cum o știi mai bine printre sârmele ghimpate ale epocii de astăzi și printre legile și capriciile fără de legi ale propriului său oficiu" (Mențiuni, IV, p. 418). Și cronicarul (nu altul decât Perpessicius) se strecoară. Nu examinează problema spinoasă a stilului, se ocupă (dealtfel inspirat, cu formule ce se țin minte) de tipologia romanului, judecată în raport cu autenticitatea ei literară și pusă (procedeul se repetă și în alte cronici) într-o filiație istorică.

Literatura se valorifică nu numai prin cuvânt (scriitură), ci și prin precizia desenului și valabilitatea unei psihologii. Nu scapă, totuși, faptul că, deși Perpessicius acceptă toate talentele epice, în ierarhia lui de valori cei care se apropie de cercul de sus sunt stiliștii rafinați de felul lui Mateiu Caragiale sau Arghezi (în proză). Aceștia intră în categoria scriitorilor "predestinați", elita literaturii.

*

Stând la oarecare distanță de operă și anume în limbul ei și identificându-se cu "oficierea sacră", critica lui Perpessicius dă despre literatură judecăți ce trebuie privite mai îndeaproape. O idee care circulă la toți comentatorii lui este că Perpessicius vorbește invariabil de bine pe toți, fiind, din acest punct de vedere, un model de "solidaritate profesională" (Pompiliu Constantinescu). Faptul este și nu este adevărat. Negația apare acolo unde ne-am așteptat mai puțin, în comentarea Istoriei (din 1926 - 1929) a lui Lovinescu, de pildă. Volumele despre evoluția poeziei și evoluția prozei sunt respinse pentru greșeli ce merită a fi discutate. Fraza liminară anunță o cronică de zile mari ("vom ieși cu manifestă bucurie în întâmpinarea...") pentru ca articolul să se încheie: "spiritul acestei istorii literare(...) este fundamental greșit, așa de greșit..." (Mențiuni, II, p. 68). Greșită ar fi la Lovinescu tendința caricaturală, caracterul polemic, acela, de exemplu, care duce la negația lui Iosif. "Nu - replică Perpessicius - injustiția este prea mare și n-o putem lăsa să treacă neobservată" și n-o lasă, aduce argumente în favoarea poeziei incriminate, desfășurând multe forțe critice pentru a schimba sensul gravei judecăți. Fără succes, dealtfel. Punctul de vedere al lui Lovinescu a învins în critica ulterioară. Când vine în discuție proza,

nemulțumirea este și mai mare. Perpessicius semnalează "dureroasele absențe" (Sylvius Rolando, Gh. Cornea, Gh. Vâlsan, între altele) și deplânge "superficialitatea și falsificarea patentă" din capitolele rezervate lui Cazaban și Emanoil Bucuța. Impresia rea este deja formată, criticul suspectat de cordialitate eternă trage o linie groasă sub atâtea exemple de rătăcire și conchide că "în această întâie ediție evoluția prozei contemporane nu e, din nefericire, cea adevărată". Timpul i-a dat, cu toate acestea, dreptate lui Lovinescu, inutil să mai arătăm de ce. Sylvius Rolando, Gh. Cornea etc. n-au devenit scriitori importanți și nici părerea despre proza lui Cazaban nu s-a schimbat.

S-ar putea scoate și exemple de eroare de diagnostic în sens contrar, operație care, dealtfel, s-a făcut. Ca orice critic al activității literare, Perpessicius s-a înșelat. Procentul la el este mai ridicat pentru că a scris despre toți și a practicat deliberat o critică de susținere. El a răsplătit mereu râvna modestă, buna intenție, a suflat, cum zice Lovinescu, în luminița tuturor începuturilor, crezând în autori care nu l-au confirmat. Despre Mircea Gheorghiu, despre care criticul credea că oferă "câteva ecouri din cele mai prețioase" nu se mai știe azi nimic. Nici despre Petre Țarția, nici chiar de G. Vâlsan (ca poet) cu "reala magie a versului și iureșul de acorduri nostalgice din simfonia cântată la pian". Sunt flori presate într-o carte de foiletoane, ce trebuie citite pentru alte calități. Înainte de a le numi, să observăm că Perpessicius, scriind despre toate cărțile, n-a uitat să le scoată în relief pe cele cu adevărat de excepție. Există la el o gradație a cordialității și pe măsură ce citim mențiunile sale vedem că sita se strânge, veleitarii, amatorii plini de bune intenții sunt din ce în ce mai rar comentați. Volumele IV și V din Mențiuni sunt, din acest unghi, cele mai dense. Pillat, Lovinescu, Șadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Gib Mihăescu, Ibrăileanu, Voiculescu etc. sunt puși în primul raft al acestei biblioteci extraordinar de bogate.

După al doilea război mondial, Perpessicius și-a continuat cu intermitență cronica literară (Mențiuni de istorie literară și folclor, 1957; Alte mențiuni... I, II, III, 1961-67 etc.) paralel cu preocupările de istorie literară, bogate și prețioase. Gustul lui pentru caligrafia fină găsește în eruditi de tipul Iordache Golescu numeroase prilejuri de jubilație. Perpessicius comunică documentul în același stil impresionistic, ideea îmbracă totdeauna la el veșminte fru-

moase. Tot așa sunt scrise și studiile, eminente, despre Eminescu. Amănuntele, precizările filologice sunt introduse într-un discurs care respiră prin metafore, fiind posibilă (spune criticul într-un loc) "cumetria dintre literaturizare și cercetarea științifică". În contact cu problemele aride ale literaturii vechi, pusă în situația de a transmite documente lipsite de orice lirism (acelea, de pildă, scoase din registrul stării civile), critica nu renunță la posibilitățile ei artistice, nu încetează să fie o paraliteratură. În foiletoanele lui Perpessicius trebuie să căutăm mai puțin judecăți critice ferme cât o proză artistică grațios erudită, tăiată totdeauna cu grijă, arborescentă, feminină, redundantă, revărsată leneș și cu o aleasă voluptate pe câmpiile unui subiect nu totdeauna grațios. Ce are a face! Scrisul înnobilează totul, criticul este chemat să oficieze și, instalat în penumbra cărții ("penumbra aceea așa de propice poeziei"), el trage din operă un fir din care fantezia lui scoate, apoi, complicate și fine dantelării.

Perpessicius este el însuși un stilist în gen mai vechi, un spirit, cum zicea Lovinescu, ornant, imaginația lui realmente excepțională adaugă, deplasează dimensiunile, împodobește fără a altera sensurile operei. Pentru el literatura este o Arcadie cu arbori de preț, iar critica o plimbare prin ea într-o zi de sărbătoare. Piticul răutăcios pe care Sainte-Beuve îl invoca odată nu împiedică farmecul acestor călătorii festive. Forma cea mai potrivită acestui spirit este excursul sentimental (poetic) și erudit. Cartea ce trebuie recenzată e plimbată întâi în antichitatea greacă și latină, adusă apoi în literatura modernă, criticul sărind ușor "pârleazurile" istoriei și ale artelor. Textul care înnoadă firele acestor evaziuni pune deodată cititorul în altă stare, îl silește să trăiască în alt registru de sensibilitate. Critica perpessiciană este, înainte de orice, o ridicare la putere lirică, o evaziune din existența imediată.

Fraza în care se desfășoară atlazuri de imagini scânteietoare, învăluind cu o grație vicleană opera, spune lucruri importante despre tehnica ei și despre spiritul care o animă. Bacovia, Macedonski, poeți nu atât de bine receptați în epocă, sunt citiți cum se cuvine de Perpessicius, totdeauna sensibil la "injustiții". Voronca, subiect de deriziune pentru alții, este pentru el un "pointilist "de talent, cu versuri chiar "magistrale". Urmuz e tratat ca prozator fantastic, criticul nefiind speriat de tehnica absurdului. Despre Philippide scrie înaintea lui G. Călinescu niște pagini profunde

remarcând "versul perspectival", nota cosmică ("o briză și o exaltare cosmică") și expresionistă ("viziuni cu reflexe de apocalipsă temperată"). Tradiționalistului (tematic) Fundoianu i se descoperă "reflexe rimbaldiene" și neliniște metafizică, lui M. Eliade elanul vital și angoasa kierkegaardiană, o carte de Sadoveanu (**Locul unde nu s-a întâmplat nimic**) îi pare o capodoperă de "aluziuni și tangențe care cere îndeosebi un poet al nuanței" - ceea ce pentru un prim nivel al cărții (acela al stiului, la care este sensibil criticul) este adevărat. Când romanul n-are stil desfătător, Perpessicius pătrunde în galeriile intrigii, leagă firele ei, determină încuscrirele personajelor, dând astfel o primă impresie despre bogăția invenției epice (cazul cronicii despre **Oraș patriarhal** de Cezar Petrescu). Receptiv, totuși nu entuziast, este criticul față de literatura lui Blaga. Poezia este pusă sub semnul unui "pronunțat heliotropism", în drama (**Daria**) citește "stângăcii provinciale". Imaginea pe care o propune criticul despre dramaturgul Blaga este, în genere, neinspirată: "amant predestinat al metafizicei și al istoriei civilizației", imagine prea frivolă pentru gravitatea problematicii din piese.

I s-a reproșat lui Perpessicius iubirea pentru talentele minore. Practicând o critică de registratură, unde selecția este, fatal, largă, amabilitatea foiletonistului se poate înțelege. Valorile cu adevărat semnificative se detașează mai târziu, pe măsură ce opera se definește. Perpessicius a acționat și în reliefurile inferioare ale literaturii, acolo unde criticii nu intră de obicei, lăsând tăcerea și timpul să-și spună cuvântul. Cordialitatea cu care el judecă producțiile din acest mediu poate fi pusă pe seama temperamentului, dar este, negreșit, la mijloc și o pedagogie, un simț al criticului care înțelege că o literatură nu se face numai din piscuri. Perpessicius a practicat o pedagogie a entuziasmului din aceste considerente multiple și, oricâte rezerve am avea față de tendința de a nu umfla valoarea cărților modeste, nu-i putem pune la îndoială nici priceperea, nici buna credință. Scriitura răscumpără, în cazul lui, erorile posibile de diagnostic (Perpessicius a greșit, creștinește, mai ales prin bunătate decât prin negație!). Valorificând literatura prin cuvânt, iar cuvântul prin splendorile și sonoritățile lui, critica lui se afirmă prin calități de același ordin.

I se contestă, apoi, lui Perpessicius formulele memorabile, știința de a pune într-o metaforă sau o propoziție o idee

esențială despre un autor. Dimpotrivă, numărul prea mare de formule ce ies din comun congestionează textul critic și obosește ochiul după un număr de paragrafe scrise, întotdeauna, cu farmec. O spațiere a metaforei critice ar fi fost mai potrivită, o prozaizare a discursului critic ar fi pus mai bine în relief calitățile lui artistice.

N-a trecut neobservată maliția disimulată a criticului. Comentatorii lui au epuizat, la acest capitol, seria metaforelor feline. Imaginea ghearelor ascunse în catifeaua propozițiunilor urmărește cu insistență numele acestui cronicar care are, ca oricare altul, ca să zicem așa, răutățile lui. Singura deosebire este că Perpessicius preferă să nu atace direct, considerând că negația brutală nu-și are rostul acolo unde intră în joc noțiuni atât de delicate ca talent, sensibilitate. Ironia este apoi un mod de expresie a acestui spirit hrănit cu cărți clasice, forma lui de detașare într-o disciplină care îl implică și de care se lasă implicat mereu. Spectacolul pe care îl creează în jurul literaturii cere și un privitor mai sceptic și acest privitor vrea să fie criticul însuși, printr-un efort de smulgere din vraja ce a determinat-o. Spre sfârșitul vieții, când frâna criticii slăbise, această ironie transpare tot mai rar în textele lui Perpessicius, generos peste măsură cu câteva proaste cărți contemporane (Lecturi intermitente, 1971). Spiritul lui merge, acum, aproape invariabil spre fericire. Cealaltă vocabulă din nefericire, se aude rar în comentariile lui împănate, ca și înainte, cu formule care fură ochiul și încântă urechea.

Din fericire și din nefericire nu sunt, în scrisul lui Perpessicius, două vorbe oarecare: ele marchează granițele unui itinerar spiritual, punctul de jos și punctul de sus al unui registru afectiv. Literatura este introdusă în acest spațiu vast și discutată în funcție de locul ei față de cele două capete. Însă, curios, formulele acestea sunt atât de elastice, încât pot anunța orice fel de propozițiune critică: o negație sau o acceptare. Din fericire există și versuri bune, din nefericire autorul nu poate spune mai mult despre un roman, sau din nefericire nu are timp să spună mai mult...! Ambiguitatea acestor formule include ambiguitatea unei critici care nu vrea să taie cordonul ombilical ce o leagă de literatură. Pentru Perpessicius criticul este un artist sau nu este nimic. O propozițiune de care critica modernă se îndoiește cu încruntare.

TUDOR VIANU

(1898-1964)

S-a născut la 8 ianuarie 1898, la Giurgiu. Este elev, mai întâi, al gimnaziului din localitate (cunoaşte pe Dan Barbilian - viitorul poet Ion Barbu), apoi al liceului "Gh.Lazăr" din Bucureşti, unde are ca profesori pe Hildebrand Frollo, D. Caracostea, Francis Lebrun etc. În 1915 se înscrie la Facultatea de Litere şi Filosofie, urmând, paralel, şi dreptul. Frecventează, împreună cu alţi tineri literaţi, cercul **Vieţii noui** şi cenaclul **Literatorul**. Urmăreşte cursurile lui C. Rădulescu Motru, Mihail Dragomirescu, P. P. Negulescu, N. Iorga etc. Publică (în 1916) versuri în **Flacăra** şi două articole în apărarea lui Al.Macedonski: în **Făclia** (15 ian.1916) şi, al doilea, **Alexandru Macedonski ca poet** (**Flacăra**, nr.37, 25 iunie 1916). Scrie în **Viaţa literară** (Craiova, An II, 15 iunie 1916) despre Emile Faguet. Redactor, în 1918, la **Literatorul**. Comentează, aici, scrierile lui D. D. Pătrăşcanu, V. Demetriescu, G. Topârceanu. Remarcă piesa lui Camil Petrescu nepublicată încă - **Jocul ielelor** - ca o "operă făgăduitoare".

Publică (în 1919) în **Ideia europeană**, **Revista critică**, **Letopiseţi**, iar la apariţia **Sburătorului** (13 aprilie 1919) susţine, încă de la primul număr, o cronică a ideilor. Peste câteva luni (nr.27, 15 oct.1919) renunţă la critică (**Este cu putinţă o disociere?**), negăsindu-i o justificare morală. E. Lovinescu, care îşi pusese mari speranţe în tânărul disociator de idei, îi răspunde în acelaşi număr. T. Vianu nu revine asupra hotărârii lui. Se consacră studiilor de estetică. În 1920 îşi ia licenţa în litere şi filosofie şi în acelaşi an pleacă în Germania, pentru a-şi continua studiile. Face, totuşi, oarecare vreme cronică dramatică în **Luceafărul** (1920). La Viena urmează cursurile lui Wilhem Jerusalem, Emil Reich, Joseph Strzygowski, Stohr etc. În 1922 se fixează la Tubingen, unde frecventează cursurile prof. Karl Groos. Îşi trece doctoratul cu teza **Das Werttungsproblem in Schillers Poetik** (apărută în 1924, la Bucureşti). Trimite, din Germania, comentarii revistelor **Viaţa românească**, **Ideia europeană**, despre cubism, expresionism, despre Ion de Liviu Rebreanu etc., strânse, apoi, în volumul **Fragmente moderne** (1925). În 1924 începe (deocamdată ca suplinitor al cursului de estetică) cariera didactică, la Universitatea din Bucureşti. Colaborează la principalele reviste ale epocii cu studii de estetică, dar şi de critică

literară. Editează (între 1939-1946) opera lui Al. Macedonski. Bibliografia operei lui Tudor Vianu înregistrează peste 700 de titluri de studii și articole și peste 50 titluri de volume, dintre care notăm: **Dualismul artei** (1930), **Arta și frumosul** (1931), **Influența lui Hegel în cultura română** (1933), **Idealul clasic al omului** (1934), **Estetica** (I-II, 1934-1936), **Ion Barbu** (1935), **Filosofie și poezie** (1937), **Studii și portrete literare** (1935), **Arta prozatorilor români** (1941), **Istoria literaturii române moderne** (în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, 1944), **Trei critici literari** (1944), **Literatură universală și literatură națională** (1956), **Jurnal** (1961), **Arghezi, poet al omului** (1964) etc.. Moare la 21 mai 1964.

*

Numeroși elevi ai lui Tudor Vianu au răspândit despre el imaginea unui profesor erudit și a unui spirit moral rectiliniu, distant în afecțiune și cordial în limitele unui scepticism pozitiv. Imaginea nu este falsă, însă omul pe care l-am observat îndelung în timpul cursurilor sale și l-am urmărit în cărțile lui mi se pare infinit mai complex. Contactul cu Tudor Vianu nu era ușor, profesorul avea mereu un aer de solemnitate și, apărând într-un loc, în jurul lui se făcea deodată gol. Golul era ulterior umplut de glasul lui calm și prietenesc, dar chiar cu aceste semne de simpatie întărite de apelativul coleg pe care îl acorda cu generozitate oricui ținea un toc în mână, chiar cu aceste semne, zic, interlocutorul se hotăra cu greu să pășească peste marginea cercului invizibil ce-l înconjura pe Tudor Vianu. Rămânea modest, rușinat la distanță și asculta cu o curiozitate bine stăpânită propozițiunile pregnante, de o remarcabilă demnitate spirituală ale celui care aborda orice subiect cu o gravitate neobișnuită. Din mai multe soluții posibile, Tudor Vianu alegea fără ezitare pe aceea care marca etajul superior al problemei. Unii preferă latura înveselitoare, subsolurile unei teme. Vianu se hotăra pentru zonele ei alpine, acolo unde aerul este mai rarefiat și mai pur. A ridica la puterea ideii generalizatoare, a reda subiectului propria lui demnitate și înălțime, iată prima operație pe care o face criticul. Profesorul nu se abate de la această regulă. Întâia lui grijă este să pună ordine, să degajeze locul de ierburile confuziei și să creeze astfel spațiul trebuitor pentru afirmarea soluției adevărate. Urma, în această direcție, pe Maiorescu, de care îl lega și o afinitate de structură morală. Apariția lui la catedră era

un spectacol obișnuit, nimic extraordinar nu se petrecea înaintea clipei în care un om de statură mijlocie, cu fața distinsă și rece, cu gesturi protocolare, totuși nu exagerate, se așeza pe scaun și, întors jumătate către amfiteatrul întotdeauna plin, începea cu o voce bine timbrată să reia firul prelegerii întrerupte cu o săptămână înainte.

Venirea lui G. Călinescu (în perioada scurtă din jurul anului 1960 când a ținut o serie de conferințe libere la Universitatea din București) era precedată de un zumzet care de pe culoar trecea în sală și înfiora publicul - în special feminin - venit în număr mare ca la un spectacol. Spectacolul era măreț, G. Călinescu avea încă vanități de eu, în ciuda unui poem care susține contrariul. Vocea urca teatral spre limita de sus și ochii căutau în jur înțelegere și complicitate. El pregărea cu o ingeniozitate elaborată paradoxul și-l oferea unei mulțimi în delir în momentul cel mai puțin așteptat. Mâinile se desfăceau patetic și coama căruntă de leu tremura amenințător. Apariția unei picături de sânge pe buzele oratorului îngrozește sala, dar, ca într-un spectacol romantic, actorul șterge cu batista urmele cutremurului interior și continuă în aceeași notă de exuberanță.

Cu T. Vianu ne întoarcem în domeniul firescului, al posibilului. Oratoria lui e o reflecție calmă și ordonată. O expansiune metodică de la îndoială la certitudine, de la cunoscut la necunoscut. Vocea urmează fidel cursul lin al gândirii, mâinile se odihnesc cuminte pe catedră, prelegerea înaintează încet și sigur spre o concluzie fermă. Nu căuta să câștige cu mijloace artificiale publicul, detesta ostentația și am încredințarea că nimic nu l-ar fi hotărât să sacrifice nuanța exactă în favoarea metaforei echivoce. Am citit mai târziu în niște fragmente autobiografice că Tudor Vianu medita îndelung la ținuta lui morală și, între toate păcatele ce ispitesc pe intelectuali, frivolitatea îi părea a fi cea mai primejdioasă. Nu era, cu toate acestea, posomorât, obstinat, fața lui severă indica seninătate și tensiune echilibrată, din când în când ironia înflorea în frazele egale și limpezi. De unde venea farmecul lui Tudor Vianu? Negreșit, din marea lui vocație pentru idei. Mintea elabora lent, ideile nu erau totdeauna originale, proiectul lui spiritual nu ascundea mari surprize. Cu Tudor Vianu puteai fi sigur că râurile vor curge totdeauna la vale și că soarele nu va înceta să răsară și să apară după un orar imperturbabil. Dar tocmai această nevoie de ordine și siguranță dădea farmec discursului său. A spune, cum s-a spus de atâtea

ori, că T. Vianu este un spirit cartezian sau că stagiul lui în Germania i-a dat o disciplină a gândirii este a explica o personalitate vie prin niște clișee moarte. Tudor Vianu este, desigur, un raționalist și știința lui de carte nemțească a pus ordine în cămara spiritului său, dar noi știm că literatura română a cunoscut și cunoaște mulți docenți și multe spirite raționaliste îi dau roată fără ca vreunul să poată să-l egaleze pe fostul elev al lui Karl Groos.

Tudor Vianu este, prin vocație și voință, critic, un scriitor, cu alte cuvinte, care are spirit de observație, putere de judecată și capacitate de expresie. Aceste atribute tradiționale pe care întâile articole din Sburătorul le arată de la prima vedere nu l-au satisfăcut. Tudor Vianu se gândește să pună în spatele lor o concepție unitară și estetica îi pare, din acest punct de vedere, o știință a adevărului în artă. Se va dedica în consecință, spre regretul lui E. Lovinescu, unei discipline care la noi nu avea o tradiție prea puternică. Scriind mai târziu o Estetică și un număr impresionant de studii din aceeași zonă, T. Vianu a rămas cu toate acestea critic literar, deschizând drumuri noi în stilistică și în studiul literaturii comparate. Despre lucrările lui (cum îi plăcea lui T. Vianu să le numească) din această sferă de probleme s-a mai scris, mai puțin despre opera lui critică, demnă de cea mai mare atenție. Ce se remarcă de îndată la lectură este fuga de facilitățile impresionismului, nevoia imperioasă de structurare, de problematizare a observațiilor.

Criticul nu exclude necesitatea reacției spontane în fața operei literare, dar vrea ca reacțiile să se pună în subordinea unui principiu. Principiul este de ordin estetic și de ordin moral, actul critic fiind locul în care fuzionează și se condiționează sentimentul frumosului cu sentimentul adevărului. Despre adevăr în critică, T. Vianu a scris de multe ori, și numai Maiorescu și Lovinescu au mai arătat la noi atâta grijă pentru latura morală a judecății literare. Scrupulul lui era atât de mare în această direcție încât, cum notează un contemporan, își retrăgea recenzia de la tipografie din teama de a nu săvârși o injustiție. Tânăr de tot, T. Vianu pune în discuție fundamentele morale ale criticii și, cercetând justificările ei, nu le găsește întemeiate. A făcut, totuși, critică punând în judecăți prudență și politețe intelectuală. Frumosul îi pare a fi, după Kant, un simbol al moralității, o ramură ce crește pe trunchiul adevărului. "Dacă ai făcut - scrie el undeva - o lucrare frumoasă, ai

obținut cel puțin o jumătate din dovada că ai făcut și o lucrare adevărată". Lângă aceste noțiuni așează și pe aceea a muncii. Opera literară este rezultatul unei elaborații, arta este o formă specială a muncii. Citim în aceleași fragmente autobiografice: "arta mi se pare o formă a muncii pentru că reprezintă un caz de transformare a materiei, ca oricare dintre tehnicile omenești". Din această concepție mai generală privitoare la originea artei vine și interesul lui T. Vianu pentru metoda stilistică pe care a aplicat-o în Arta prozatorilor români și în studiile ulterioare. Trebuie spus totuși că interesul pentru text nu alterează la T. Vianu simțul estetic și analizele sale nu scot poemul sau romanul din sfera de probleme generale ale literaturii. În spatele unei fraze criticul continuă să vadă un spirit creator, cuvântul care se repetă (dor la Eminescu, cenușă la Blaga, imaginea matinalului la Ion Barbu) tinde să se integreze, prin analiză, într-un sistem de principii. Faimosul l'écart al lui Leo Spitzer devine la Vianu expresia reprezentativă, aceea care trădează nu o abatere de la normă, ci existența unei norme. Detaliul nu este un accident ligvistic, ci forma concentrată de manifestare a unei legi. Această năzuință spre sinteză mi se pare esențială la Tudor Vianu. Ea intră și în judecata estetică. Opera este valorizată în funcție de un ideal, aș spune, al unității. Încă din primul său articol despre Rebreanu dăm peste această obsesie a literaturii ca sinteză a energiilor morale și spirituale ale nației. Romanul este valoros pentru că dă o icoană a vieții românești de pretutindeni. Ion al Glanetașului "este de o măreție reprezentativă", în actele lui există "o unitate a gestului". Rebreanu poate fi socotit, potrivit acestui punct de vedere, un scriitor profund întrucât literatura lui are o viziune sintetică asupra vieții ("elanul generator al unei concepții").

T. Vianu nu cere operei amplitudine, îi cere unitate și condiționează originalitatea (întâlnindu-se în această idee cu G. Ibrăileanu!) de existența factorului reprezentativ. Frumoasă e, așadar, acea operă care, observând viața, exprimă adevărurile ei într-o viziune totalizată, simetrică, caracteristică. Critica are rolul de a duce mai departe acest proces, scoțând la lumină simetriile nevăzute ale operei. Nu mai este îndoială că și în acest plan T. Vianu dovedește a avea vocație de arhitect în lumea ideilor. Criticii români pot fi împărțiți, la rigoare, în două categorii: constructori și decoratori. Unii sapă temelii și ridică edificii, ca Maio-

rescu și Lovinescu, alții își pun geniul lor (cuvântul trebuie luat aici în accepția folosită în secolul al XIX-lea) în a împodobi interioarele și a da fațadei grandoarea necesară. Dintre aceștia putem cita pe Perpessicius și Vladimir Streinu, critici ai nuanței, disociatori în spații limitate. G. Călinescu, stăpânit de geniul obstinației, nu voia să intre în nici una din aceste categorii, el nu construiește, ci reconstruiește (opera este o construcție ideală a lumii). T. Vianu este prin întreaga lui operă și ținută morală un arhitect, și evaziunea lui în estetică este altă formă de a construi mai durabil. Îl recomandă, în acest sens, temperanța morală, statornicia în relații, simpatia lui pentru actul de cultură indiferent de amploarea lui. Prețuia lucrarea cât de modestă și vedea în modestia laborioasă o condiție a progresului. Rămânem uimiți, citind azi însemnările lui despre cultura românească, cât de preocupat era acest spirit aulic de progresul social și de instaurarea unei atmosfere de civilitate în viața literară. Tudor Vianu are o structură de democrat și dogmatismul lui critic se ridică pe ideea că lumea artei este lumea libertății creatoare. Arta este o muncă eliberatoare, iată ce vrea să spună acest critic care, din rafturile bibliotecii, continuă să se uite la noi cu privirea lui sfredelitoare, demnă, plină de o tainică simpatie.

*

În 1941 Tudor Vianu publică **Arta prozatorilor români**, cartea lui cea mai citită. Este pentru prima oară la noi când se face mai sistematic, într-o operă de mari dimensiuni, o cercetare a prozei românești sub raportul **stilului**, înțeles (citim într-o precizare din 1934) ca o armonie între originalitatea individuală și aceea a timpului și a societății. Mai târziu, Tudor Vianu va adânci conceptul de stil și-i va da o fundamentare teoretică mai solidă, deocamdată **critica stilistică** este o primă treaptă spre o știință realizată prin diminuarea (dacă extirparea totală nu este posibilă) a subiectivității, a relativismului în judecata de valoare a operei. S-a văzut că încă de la primele lui articole Vianu ridicase semne de întrebare în fața **impresionismului critic**, ajuns la mare stimă la începutul secolului prin contribuțiile lui Lemaître, Faguet, Anatole France și, într-o oarecare măsură, prin foiletoanele lui Gourmont. În Estetică, el reia problema formelor criticii zicând că impresionismul este

treapta de jos, "forma cea mai elementară a criticii artistice". Treapta superioară este **critica morfologică și stilistică**, aceea care, ținând seama și de conținuturile eteronomice ale operei, scoate în evidență "felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține". Cum se vede, **critica morfologică și stilistică** se ocupă de toate laturile: și de universul, de conținutul ei, și de structura interioară și de receptarea (lectura) critică. O deschidere atât de largă critica stilistică tradițională (pozitivistă) nu prevedea. Totuși, critica mai trebuie să treacă, după T. Vianu, un prag pentru a atinge treapta totalității: pragul **criticii apreciative**, valorizante: "să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizând dacă opera este în adevăr unitară și originală sau nu, dacă răsunetul ei rămâne superficial sau adânc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingând un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare, sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără nici un viitor".

Sunt puține principii noi aici, obligațiile eterne ale criticii sunt prinse într-un concept în care sunt admise, în fond, toate mijloacele, critica cea mai profundă fiind aceea care reflectă opera "cu cât mai multe mijloace și din cât mai multe puncte de vedere". Adversar al impresionismului, Vianu nu exclude, totuși, emoția, asimilarea sentimentală a operei, ceea ce contravine într-un anumit sens ideii de obiectivitate deplină. Cât de imparțiali putem fi dacă până și judecata morfologică și stilistică trebuie să se sprijine pe "trăirea" operei?, dacă ea trebuie să devină, în prealabil, "un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre"? Esteticianul introduce atunci corectivul voinței, zicând că cel mai bun critic este acela care înfrânge în el "fatalitatea structurilor". T. Vianu merge și mai departe în direcția criticii de creație considerând (în studiul despre Mihail Dragomirescu, 1939) că un judecător de valori este, în esență, **un creator de valori**, formulă prin care el înțelege recunoașterea valorii ce se naște. Ființa intimă a criticului trebuie să fie alcătuită din modestie, iubire, bunăvoință, însușiri care, iarăși, fac și mai dificilă înțelegerea criticii ca știință. Deplasată pe teren psihologic, problema criticii se complică cu ideea varietății tipurilor

de receptare. Există, după T. Vianu, un tip sentimental - asociativ și altul intelectual - apreciativ, criticul ideal fiind acela care le însumează printr-un act voluțional de depășire a limitelor și fatalităților de structură.

Rezumând, putem spune că T. Vianu, opunându-se facilității criticului beletrist, propune formula criticii ca știință, dar o condiționează de atâtea elemente de ordin psihologic și moral, încât conceptul apare până la urmă neclar. O știință care ține seamă de structura afectivă a receptorului de artă și care prevede, în demersul ei, ca fază obligatorie, asumarea sentimentală a obiectului - este o știință determinată de prea multe necunoscute. În fapt, T. Vianu, voind să limiteze relativismul impresionaliștilor, gândește la o metodă de analiză mai exactă și, în acest sens, aduce în prim plan faptele de limbă, stilul operei, fără ca metoda să sacrifice posibilitățile de invenție ale criticului. Ideea tipurilor de sensibilitate critică (care, în fond, se poate accepta) vine să justifice psihologic această personalizare a analizei. Esteticianul este conștient că fenomenul literar este ireductibil în ultimele lui înțelesuri, dar acest lucru nu trebuie să împiedice rațiunea să-l reducă atât cât poate. În prefața la Arta prozatorilor români dăm peste această frază caracteristică pentru spiritul criticii lui Vianu: "Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demobilizeze inițiativele rațiunii". Admirabilă profeție! Ea este întregită de încrederea (acum) în misiunea și progresul criticii: "Cât timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă". Iluzia unei științe a criticii îl vindecă pe T. Vianu de scepticismul care paralizase, la începuturi, voința lui de a fi critic al actualității literare.

Esteticianul are, acum, peste 40 de ani și opera lui, în latură filosofică generală, este aproape încheiată. După Estetica din 1934-1936, publicase mici studii privitoare la raporturile dintre filosofie și artă în epoca specialităților, poezie și mitologie, interpretarea poeziei ca filosofie (Filosofie și poezie, 1937, ediție nouă în 1943), apoi o Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței(1942), o Filosofie a culturii (1944), urmată de alte scrieri printre care și aceea din 1946 despre Transformările ideii de om care completează mai vechea lui lucrare despre Idealul clasic al omului (1934). Se vede limpede că T. Vianu are un program pe care îl urmează

în chip hotărât. În centrul lui - ca temă fundamentală de meditație - este știința artei: estetica - iar cercurile care pornesc de aici ating succesiv probleme speciale, cum este aceea a omului sau a raționalismului și a istorismului. Chiar pe acest plan tematic general se poate observa metoda de sistematizare a criticului. Ea mi se pare că poate fi figurată prin două conuri ale căror vârfuri fuzionează. Cercul inițial este larg (deschiderea teoretică și istorică), apoi el se îngustează treptat până ce tema particulară (tema de analiză) s-a precizat: de aici drumul spiritului este invers: cercul de probleme se lărgește, orizontul se deschide din nou spre speculația generală. Conceptul are nevoie de sprijinul faptului particular, faptul particular tinde să se integreze într-un concept. Această pulsație a spiritului regularizează ritmul demonstrației și nu îndepărtează niciodată pe Tudor Vianu de problema centrală a studiului. Stilul se supune acestei respirații regulate; stil, cum s-a zis de atâtea ori, elegant în sobrietate, domol, unitar de la început până la sfârșit. Tânărul Vianu scrie, ca și academicianul de mai târziu, cu aceeași rece frumusețe.

Cercul larg al filosofiei artei fiind încheiat, Tudor Vianu trece la studiul mai sistematic al formelor literaturii. Majoritate cercetărilor sale de după război (**Probleme de stil și artă literară**, 1955; **Problema metaforei și alte studii de stilistică**, 1957) merg în acest sens. Ele definesc o disciplină și o metodă (**stilistica literară**) ce are și azi adepți. A doua preocupare este **comparatistica**, disciplină pe care, iarăși, o întemeiază sub formele ei moderne la noi (**Literatură națională și literatură universală**, 1956; **Ideile lui Stendhal**, 1959; **Studii de literatură universală și comparată**, 1960 etc.). Dar critica? critica ia aceste forme mai speciale, căci, făcând stilistică și studiu comparat al literaturilor, Tudor Vianu nu renunță să fie critic. Plăcerea reflecției libere în marginea operei nu dispare, iar judecata de valoare își caută acum argumente în sfera limbajului. Metoda statistică rămâne, în esență, cea din **Arta prozatorilor români**. Studiile ulterioare vin s-o pună în acord cu ceea ce lui Tudor Vianu îi place să spună: "cercetările mai noi în problemă". Cercetările se revendică din **psihanaliză** și **structuralism**, științe pe care criticul român le primește (mai ales în cazul întâi) cu circumspecție.

Publicate în mai multe culegeri, studiile de stilistică au fost grupate în vol. al IV-lea de **Opere** (antologie, note și

postfață de Sorin Alexandrescu, 1975), unde sunt incluse și articolele mai vechi pe tema limbii literare. Nu este loc să le discutăm acum amănunțit. (1)

În teoria stilului, Tudor Vianu pleacă de la ideea formulată de el de mai multe ori despre dubla intenție a limbajului: tranzitivă și reflexivă, idee cu largă răspândire în epocă. O întâlnim, de pildă, și la Fr. Paulhan în lucrarea: Le double fonction du langage, unde se vorbește de funcția noțională și de funcția sugestivă a cuvântului. Ceea ce individualizează un stil este accentul reflexiv al limbajului, nota însoțitoare a oricărei comunicări. Pe aceasta trebuie s-o determine, după Tudor Vianu, cercetătorul: "particularitățile de expresie pe care le studiază nu sunt simple fapte de constatare, ci fapte de apreciere, valori" (Cercetarea stilului, 1955). Mijloacele de investigație aparțin, în egală măsură, criticii literare și lingvisticii. Stilistica este deci o disciplină care presupune conlucrarea între cele două științe. Tudor Vianu respinge tezele pozitivismului lingvistic (W. Meyer Lubke, Bally, Iorgu Iordan) susținând că "cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele mai mature ale științei lingvistice. Criticii și istoricii literari răspund unei sarcini importante" (Stilistica literară și lingvistică, 1956). Sunt citați, în sprijinul acestei științe interdisciplinare, Vossler, Spitzer, Wölfflin etc. Vianu visează la o știință generală a stilisticii la care să participe toți specialiștii care au de-a face cu omul (psihologii, pedagogii, propagandiștii culturali etc.). Conjugate, forțele spirituale angajate în această operație de anvergură ar trebui să întreprindă studiul subtextelor în toate manifestările "vorbirii". Care ar putea fi rezultatul acestei conlucrări nu putem ști. Tudor Vianu nu aduce decât exemplul propriilor cercetări, unde acel sentiment apreciator (despre care esteticianul ne avertiza că nu trebuie să lipsească nimănui!) nu lipsește, cu adevărat, nici aici. Cum s-ar manifesta el în cazul unei colaborări dintre un psihiatru și un filolog și în ce măsură fructul acestei

1 O reconstituire critică a concepției stilistice a lui Tudor Vianu face Sorin Alexandrescu în introducerea la vol. Studii de stilistică (Ed. Didactică și Pedagogică, 1968). Reținem, între altele, ideea că T. Vianu a elaborat o teorie a stilului întâi ca estetician și apoi ca lingvist.

colaborări ar interesa stilistica (deci, critica) literară rămâne o ipoteză asupra căreia nu ne putem pronunța. Ce este sigur este faptul că Tudor Vianu vine, prin această propunere, în întâmpinarea a ceea ce azi se numește cercetarea interdisciplinară, solicitată, îndeosebi, de matematicieni, convinși că totul se poate formaliza.

După stil, Tudor Vianu studiază alt înveliș al limbii artisitice, simbolul, în relație cu alegoria, ruda lui mai vârstnică. Studiul este sincronic și diacronic, înainte de a intra în subiect criticul face o demonstrație istorică: originea, etapele, soluțiile teoretice anterioare etc. În cazul simbolului este urmărit procesul de dezintelectualizare care a dus la adâncirea liricii. Când simbolul a încetat a mai fi semnul unei idei și folosit ca "învelișul concret al unei concepții generale" s-a produs, spune Vianu, o modificare importantă care a permis nașterea poeziei. Simbolul în poezia modernă este "eflorescența spontană a unei intuiții".

Studiul este mai vast și pătrunderile în subsolurile problemei sunt mai adânci decât în cazul metaforei. Volumul **Problemele metaforei și alte studii de stilistică** (1957) reprezintă contribuția cea mai importantă adusă de Tudor Vianu în domeniul poeticii. Schema cercetării rămâne aceeași: întâi incursiunea istorică (Cicero, Vico, Jean Paul Richter etc.), apoi studiul lingvistic al metaforei, problema etnologică, problema comparațiilor homerice și, în fine, funcțiile metaforei în număr de patru (funcțiunea filosofică, cea psihologică, cea catartică sau eliberatoare și funcțiunea estetică). Funcțiunea estetică are, la rândul ei, patru ramificații, între ele aceea ce decurge din rolul sensibilizator și unificator al metaforei. Informația este întinsă, pagina zumzăie de nume și titluri. Tudor Vianu este un erudit fără ostentație și din acest excurs istoric și comparatistic ideea iese mai luminată și mai bogată în sensuri. Deocamdată criticul român nu aduce decât puține soluții noi, rolul lui este să sistematizeze. Dar chiar și pe acest plan importanța contribuției sale e în afară de discuție, căci a pune ordine în idei este o operațiune esențială într-o cercetare cu o asemenea temă. Pe măsură ce studiul înaintează, apar și soluțiile personale ale criticului sub forma, deocamdată, a disocierii de un punct de vedere prea rigid sau față de o abordare prea unilaterală a problemei. Vianu aduce mereu corectivul generalizării, pentru el tema trebuie privită din mai multe unghiuri. Când ajunge la Ortega y Gasset și la teoria celor două mari metafore ale filoso-

fiei (metafora conștiinței ca tablă și metafora ca vas), stilisticianul român adaugă și metafora conștiinței ca oglindă.

Rezervele față de soluția psihanalitică sunt mai serioase. Vianu acceptă disocierea lui Freud între conținutul latent și conținutul manifest al discursului, dar nu acceptă perfecta identificare dintre mecanismul interior al visului și mecanismul metaforei: "Visul este un instrument al somnului. Metafora este o unealtă a lucidității, o putere a treziei". Rezerva revine când este vorba de funcția catartică a metaforei. Citind pe Charles Baudouin (Psychanalyse de l'Art, 1929), unul dintre cei dintâi care aplică freudismul în studiul artei, Vianu se opune ideii de a asimila, și pe acest plan, visul cu metafora, insistând asupra funcției complexe a metaforei și a rădăcinilor ei naționale. Ce este, atunci, metafora? Din 20-30 de definiții pe care le-a examinat, Tudor Vianu trage una nouă, mai puțin memorabilă poate, dar cu o putere de cuprindere mai mare: "Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare, deci, ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, dealtfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei.(...) Metafora apare, deci, ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice".

Între hârtiile rămase de la critic s-a găsit și un studiu neterminat despre Simbolul artistic (v. Postume, E.P.L., 1966). Dintr-o notă a autorului se vede că ideea de a scrie despre simbol i-a venit citind Cursul de lingvistică generală al lui F. de Saussure. Tudor Vianu cunoștea, așadar, sursa structuralismului contemporan, fapt ce se observă și în cursul demonstrației sale, unde este mereu vorba de semn, semnificat, unitate sintagmatică etc. Esteticianul nu renunță, totuși, la punctul de vedere istorist și psihologic. Rezervele sale față de semiologie vin din această direcție. Socotește, de pildă, că distincțiile făcute de Saussure între seriile sintagmatice și seriile asociative nu sunt riguroase și aduce o argumentație întinsă în acest sens. Nu îmbrățișează nici ideea că cuvintele sunt totdeauna niște semne arbitrare. "Uneori - completează criticul - ele sunt simboluri naturale". Vianu coboară cercetarea și la simbolul fonologic (pe care G. Călinescu îl ironiza în tinerețe!) vorbind

după Merkel, de semnificația psihologică a sunetelor. Studiul se încheie cu o privire asupra frumosului ca simbol al moralității. Vianu reîntâlnește la acest capitol una din temele lui favorite. Comentariul se însuflețește, ochii eruditului se înseninează și privirea se ridică triumfătoare spre piscuri: "Frumosul ar fi un simbol al moralității pentru că există între ele multe analogii, deoarece și unul și celălalt, arată Kant, produc o satisfacție imediată, dezinteresată, universală, manifestând libertatea ființei noastre, adică puterea ei de a se pune de acord cu sine însăși. Libertatea, ca noțiune morală, este acordul voinței cu sine. Nu este însă și frumosul un simbol al libertății și, prin aceasta, al moralității, întrucât, cu prilejul lui, puterile noastre de cunoaștere se acordă, imaginația se temperează prin inteligență, exuberanța celei dintâi se ordonează prin puterea minții de a o introduce în forme?"

Au fost reproduse (în Opere, IV) și notele după un Curs de stilistică, ținut de T. Vianu la Facultatea de Filologie din București în anul universitar 1942-1943. Nu sunt idei noi, aici, sau sunt, dar ele au fost dezvoltate în studiile ample de mai târziu. Mai interesante sunt Tezele unei filosofii a operei (apărute în vol. Postume, 1966), scrise după război, cum reiese dintr-un "Punct de plecare", unde dăm și peste aceste fraze încurajatoare asupra destinului civilizației noastre: "Împotriva demenței, care ar mai putea să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este că construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui".

Punctele de referință sunt, și acum, Wölfflin, Worringer, Focillon. Meditația este, totuși, mai liberă, esteticianul a gândit mult la această temă ("necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă") și, sistematizând ceea ce a spus și în alte locuri, introducând sugestii noi, el dă o descripție coerentă a operei înțeleasă ca "produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou". Potrivit modului lui Vianu de a studia o temă, canalul mare al problemei se diversifică în canale colaterale, disciplinate (Operă și materie, Cunoaștere și creație artisitică, Forma ca expresie a ideii etc.) și cu siguranță că, la urmă, canalul central ar fi strâns din nou, într-o idee generalizatoare, rețeaua acestor disociații speciale. Cartea este scrisă într-un stil mai eseistic și se citește și cu altă plăcere decât aceea

de a ne informa. Reținem respingerea operei ca joc al spiritului: „a nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artisitic, însemnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului". El, Tudor Vianu, cu spiritul hrănit de operele clasicismului, cu modelul interogativ și stimulativ al lui Goethe în față (simbolul culturii pacificatoare), nu comite eroarea. Opera este produsul sacru al unei îndârjite, nobile munci profane.

Meritul acestor studii este mare. Pornite din necesități didactice, ele sfârșesc prin a interesa în chip mai general critica literară, lărgind considerabil orizontul ei și îmbogățindu-i instrumentele. Cercetările lui Tudor Vianu asupra stilului, a simbolului, a metaforei, a operei literare reprezintă, apoi, o fază de sincronizare cu o direcție importantă a criticii europene din epoca interbelică și primele decenii de după război. Stilistica devine și la noi o disciplină cunoscută datorită, în primul rând, lui Tudor Vianu. E drept că, după el, stilistica s-a înfundat deseori în studiul fastidios al limbii unui autor, în ignorarea totală a valorilor estetice ale limbajului, dar de degradarea copiei nu poate fi răspunzător modelul. Modelul este și azi actual, pentru că Tudor Vianu menține stilistica în sfera criticii, urmând în acest sens pe Leo Spitzer care, în ultimele lui articole, cerea insistent ca studiul limbajului să fuzioneze cu critica literară.

*

O idee mai exactă despre natura și valoarea contribuțiilor lui Tudor Vianu în stilistica literară vom putea avea văzând aplicațiile practice ale teoriei. În Arta prozatorilor români el grupează pe scriitori în familii ("scriitori savanți", "intelectualiști" și "esteți", "fantaziști", "ironiști și humoriști" etc.) după criteriul stilului estetic, dar și al afinităților de alt ordin (psihologic, ideologic , etc.). Stilul este, în fapt, un punct de plecare. Prin el, criticul ajunge repede la operă și prin operă la epocă. Luăm exemplul capitolului despre Ion Vinea, pus, alături de Adrian Maniu, Ion Minulescu, Mateiu Caragiale, în compartimentul fantaziștilor. Întâia observație este că, vorbind de "misticismul nebulos", "stări supranaturale", Vinea rămâne un lucid. Așadar: "imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei". Criticul trece apoi la subiectul cărții ("Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat") și, pentru a dovedi con-

cordanța dintre temă și strucura operei, citează notații epice care arată "disoluția formelor logice ale compoziției", o sugestie, așadar, a nevrozei personajului prin sfărâmarea narațiunii. Alte exemple vin să întărească ideea sinesteziilor ingenioase la Vinea sau exprimarea obsesiei erotice prin delicate stări de subconștientă. Înainte de citatele trebuitoare, criticul face referiri la subiectul și tipologia cărții, dă, altfel zis, toate acele elemente ale narațiunii care duc la o judecată de valoare globală. Așa se întâmplă în toate capitolele cărții, T. Vianu face, odată cu reconstrucția stilistică, și justificarea estetică (deci critică) a romanului sau a nuvelei. În paginile despre Ion Minulescu se vorbește întâi de temperamentul "jovial și fantast" al autorului, căruia, în plan stilistic, îi corespund "imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpânită către divagație paradoxală".

Este limpede că Tudor Vianu vrea să justifice valorile conținutului prin valorile formei, în timp ce stilistica actuală pune între paranteze conținutul, valoarea estetică, și se abține de la orice judecată critică, studiind doar mecanismul interior al narațiunii. Poetica și critica sunt (după Tzvetan Todorov și alții) două discipline separate. Vianu, cu o formație mai veche, intenționează, dimpotrivă, să surprindă legăturile dintre cele două planuri la nivelul limbajului, interdependența ideii cu expresia. El caută să dovedească, să mai luăm un exemplu, corespondența dintre "maniheismul moral" și "maniheismul expresiei" în Craii de curte veche. El descoperă, în acest sens, noțiuni "împrumutate vieții nobile și curate a spiritului", apoi "termenii josniciei". Aceasta în ce privește limbajul. Tipologic, armonia despre care este vorba s-ar exprima prin perechea Pantazi- Pirgu, comparabilă cu aceea din Furtuna lui Shakespeare etc.

Operația este și mai complexă în studiile noi de stilistică, unde Tudor Vianu face un fel de critică prospectoare, polifonică, cu tendința de a cuprinde toate laturile operei. Iată, de pildă, studiul despre I. L. Caragiale (Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale), devenit, ulterior, model de cercetare pentru mulți stilisticieni. Criticul pornește întâi de la o judecată de ordin istoric (leagă limba și stilul lui I. L. Caragiale de dezvoltarea realismului în literatura noastră). Compară, apoi, limba personajelor lui Caragiale cu aceea a lui Creangă, pentru a dovedi că într-un caz personajele se individualizează prin vorbire,

în celălalt prin acțiune. Sunt date, în continuare, dovezi ale stilului vorbit din toate compartimentele morfologiei și ale sintaxei. De aici studiul se interesează mai sistematic de vocabularul operei lui Caragiale (originea cuvintelor, repartizarea lor socială și istorică) și, de la vocabular, se ajunge ușor la cei care îl folosesc, așadar la tipologie. T. Vianu nu ocolește analiza sociologică, după cum nu evită nici acum perspectiva istorică. În acest timp, stilisticianul grupează faptele, determină funcțiile lor ("am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale" etc.) și trage o primă concluzie privitoare la stilul operei: I. L. Caragiale nu este un colorist, ci un narator cu simțul auditiv dezvoltat. Studiul are o idee centrală ("înzestrarea auditivă a lui Caragiale") și, prin ea, criticul stilistician vrea să ajungă la esența operei.

În fine, Tudor Vianu se interesează și de construcția unei narațiuni (Despre construcția "Annei Karenina" de Tolstoi), făcând efortul de a lega stilistica de critica sociologică. "Textura stufoasă" a romanului este explicată prin diversitatea categoriilor sociale cuprinse în narațiune. Convingerea lui Tudor Vianu este că pentru a înțelege florile stilului trebuie să cunoști rădăcinile filosofiei autorului. Critica stilistică devine, în acest caz, o prelungire a criticii de conținut: "Există o "gramatică" a formelor artisitice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a păsit mai aproape de scopul interpretării literare".

Citatul de mai sus întărește ideea că Tudor Vianu nu vrea să taie cordonul ombilical care leagă stilistica de critica literară, forțând uneori analiza formală pentru a descoperi raporturile secrete cu conținutul. În cazul lui Tolstoi nu este deloc dovedită dependența compoziției de conținutul ei, ce se reține din articol este analiza sociologică. Din aceste exemple putem trage o judecată mai generală: Tudor Vianu nu se mulțumește să descopere și să claseze faptele de stil, el caută și o justificare psihologică și estetică a lor. În poezie, metoda stilistică se sprijină pe depistarea cuvântului esențial, a cuvântului expresiv. Acesta poate fi determinat după criteriul repetiției. La Bacovia, de pildă, revine cuvântul "decadent" și, mergând pe firul

exemplelor, criticul ajunge la o estetică și o școală poetică specifică: simbolismul. Nu este fără rost să înfățișăm și în acest caz tehnica analizei (în articolul G. Bacovia în ediție definitivă din volumul Figuri și forme literare, 1946): o evocare, întâi, istorică, determinarea, apoi, a idealului literar, după care cercul cercetării se micșorează. În atenția criticului intră "particularitatea expresivă a limbajului" și, în chip special, cuvântul rezumativ, acela care traduce o obsesie preferențială. Tematiștii se folosesc și ei de criteriul repetiției în vocabularul operei, dar scopul lor este să determine obsesii din sfera senzațiilor, și, din concentrarea lor, să descopere un demers personal. Tudor Vianu este mai strâns legat, pe acest plan, de stilistica tradițională, în analiza materialului lingvistic el se lasă călăuzit mai ferm de luminile esteticii generale. Revenind la Bacovia, observăm că, după ce cuvântul esențial ("decadent") a fost fixat, cercul investigației se lărgește din nou: apare "referința mentală" și firul ei duce pe critic la Rollinat și de aici înapoi la Macedonski și la începuturile simbolismului românesc. Stilistica merge mână în mână cu istoria literară, criticul este interesat acum de distribuirea temperamentelor stilistice pe zone geografice, deosebind grupul simboliștilor munteni (retorici, exotici, nevrotici livrești) de acela al moldovenilor (mai interiorizați). Dar acestea nu sunt decât temperamentele din critica lui G. Ibrăileanu și M. Ralea puse acum pe chei stilistice! De aici înainte articolul îmbrățișează calm și metodic toate aspectele poeziei.

Punțile ce duc spre malul criticii estetice sunt numeroase și, la drept vorbind, Tudor Vianu, făcând stilistică, nu le-a ridicat niciodată. Critica stilistică este pentru el o însumare de metode: lansonism, critică simpatetică (Einfühlung), critică psihologică și, după cel de-al doilea război mondial, și critică sociologică. Acestea constituie cercurile care se strâng și se desfac într-o pulsație intelectuală care regularizează nu numai studiul dar și obiectul lui: opera. În cercetarea lui Tudor Vianu opera apare ca o arhitectură de simetrii, chiar tehnicile anarhice, impetuoase se disciplinează sub privirea severă a criticului. Căci esența artei este, după el, ordinea și simetria.

CUPRINS

Cuvânt înainte.....3
Mircea Eliade.....5
Vasile Voiculescu.....38
Eugen Ionescu.....60
Eugen Lovinescu.....83
Perpessicius.....109
Tudor Vianu.....126

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Editura RECIF
Director: CONSTANTIN STATE

Str. Bibliotecii nr. 6, sector 3
București, cod.70419
telefon: 614.34.32.

Tehnoredactare computerizată: GABRIELA SAS
Coperta: VICTOR WEGEMAN

Bun de tipar: 21.09.1993 Apărut: 1993
Coli de tipar: 9

ISBN 973-95768-8-5

Tiparul executat sub comanda nr. 30619
Regia autonomă a Imprimeriilor
Imprimeria CORESI
Piața Presei Libere 1, București
ROMÂNIA

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTEGA DE FILOLO
PRETU
RON 5,00

Profesor la Universitatea din Bucureşti, critic literar şi, din 1991, membru al Academiei Române, Eugen Simion a publicat până acum peste zece volume de critică şi estetică literară. Comentatorii lui văd în el un continuator al criticii lovinesciene:

" Lovinescu ar fi citit cu pasiune Scriitori români de azi şi ar fi văzut în Eugen Simion un al doilea urmaş al său, numai cronologic vorbind, după Pompiliu Constantinescu. Este supremul elogiu ce i se poate aduce, într-o viziune panatheneică, de succesiune a generaţiilor şi de cei mai aleşi lampadofori".

19 septembrie 1974
ŞERBAN CIOCULESCU

OPERA:

Proza lui Eminescu (1964);
Orientări în literatura contemporană (1965);
E. Lovinescu, scepticul mântuit (1971);
Scriitori români de azi, I (1974); II, (1976);
III, (1983); IV, (1989);
Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian (1977);
Dimineaţa poeţilor (1980);
Întoarcerea autorului (1981);
Sfidarea retoricii (1985);
Moartea lui Mercuţio (1993).

ISBN 973-95768-8-5

Lei 570

BCU IASI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY